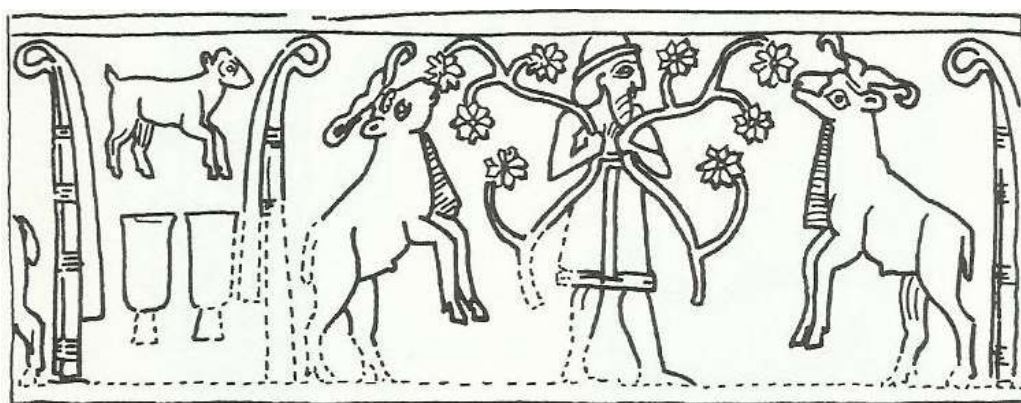
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA, CULTURA E IDENTIDADES.

SIMONE APARECIDA DUPLA

CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO RELIGIOSO NO CULTO A *INANNA* NA ANTIGA MESOPOTÂMIA: SÍMBOLOS E METÁFORAS DE UMA DEUSA MULTIFACETADA (3200-1600 a.C).

PONTA GROSSA
2016

SIMONE APARECIDA DUPLA

CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO RELIGIOSO NO CULTO A *INANNA* NA ANTIGA MESOPOTÂMIA: SÍMBOLOS E METÁFORAS DE UMA DEUSA MULTIFACETADA (3200-1600 a.C).

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História, Mestrado em História, Cultura e Identidades da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Maura Regina Petruski.
Coorientador: Prof. Moacir Elias Santos

PONTA GROSSA

2016

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Dupla, Simone Aparecida
D935 Construções do imaginário religioso no culto a Inanna na antiga mesopotâmia: símbolos e metáforas de uma deusa multifacetada (3200-1600 a.C)/ Simone Aparecida Dupla. Ponta Grossa, 2016.
177f.

Dissertação (Mestrado em História, cultura e identidades - Área de Concentração: História, cultura e identidades), Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientadora: Profª Drª Maura Regina Petruski.
Coorientador: Prof. Dr. Moacir Elias Santos.

1.Inanna. 2.Práticas religiosas. 3.Mesopotâmia. I.Petruski, Maura Regina. II. Santos, Moacir Elias. III. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em História, cultura e identidades. IV. T.

CDD: 909

TERMO DE APROVAÇÃO

SIMONE APARECIDA DUPLA

CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO RELIGIOSO NO CULTO A INANNA NA ANTIGA MESOPOTÂMIA: SÍMBOLOS E METÁFORAS DE UMA DEUSA MULIFACETADA (3200-1600 a. C)

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História – Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no dia 01 de abril de 2016, pela seguinte banca examinadora:

Profª. Drª MAURA REGINA PETRUSKI – UEPG
(Orientadora)

Profª. Drª KÁTIA MARIA PAIM POZZER – UFRGS

Profa. Dr. MOACIR ELIAS SANTOS – UNIANDRADE

Ponta Grossa, 01 de abril de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu filho, pela paciência devido às minhas repetidas ausências, pela compreensão dos momentos roubados pelo texto e o computador e pelo carinho nessa caminhada.

A professora Dra. Maura Petruski, minha orientadora, pelo companheirismo, apoio e incentivo para o desenvolvimento dessa pesquisa, mas principalmente pelo seu exemplo de coragem, de determinação e fé que contribuiu não apenas para minha formação acadêmica, mas também para minhas convicções pessoais.

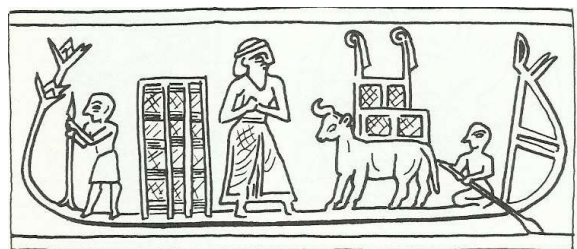
Agradeço ao professor Dr. Marco Antonio Stancik, que corajosamente abraçou meu projeto, me permitindo seguir em frente, pelo carinho e atenção dispensados às leituras dos textos.

Ao professor Dr. Moacir Elias Santos, meu coorientador, pelas valorosas críticas e comentários na elaboração dessa pesquisa, especialmente durante o exame de qualificação.

Ao professor Dr. Federico Lara Peinado, da Universidade Complutense de Madrid, que gentilmente me enviou algumas de suas obras e material para leitura.

Aos amigos inseparáveis do mestrado, Ronualdo Gualiume, Vanderley Rocha e Leonildo Figueira pelas alegrias e conflitos que vivemos juntos, pelo trabalho em equipe em diversos momentos e pelas angustias compartilhadas.

Ao apoio da CAPES/Araucária, que me permitiu maior dedicação a essa investigação.

E finalmente, àqueles com os quais esbarrei no decurso da jornada, aos que ficaram pelo caminho, mas que deixaram uma marca indelével em minha alma. Obrigada!

Não será este o verdadeiro caminho da História? Desvendar um enredo, desmontar uma intriga, revelar o oculto, buscar a intensão?

PESAVENTO, 1995.

RESUMO

Inanna, a deusa multifacetada da cultura mesopotâmica, foi cultuada durante toda a história dessa sociedade. Conhecida como deusa do amor e da guerra, seu estatuto no panteão mesopotâmico e sua funcionalidade tem sido objeto de releitura por parte de muitos historiadores. O objetivo desse trabalho foi abordar as representações presentes no culto a Inanna por meio dos símbolos e atributos a ela imputados desvelando suas características e relação com o imaginário daquela sociedade. Para tal, utilizamos como fontes, além das imagens registradas em artefatos, mitos e hinos dedicados a essa divindade. Percebemos que as formas de sacralidade expressas no culto a *Inanna* permitiu a articulação deste nos muitos segmentos sociais e garantiu a sua manutenção e sobrevivência. Assim, imagens e símbolos que compunham o universo religioso da divindade foram atribuições e construções que se perpetuaram ao longo do tempo relacionadas à realidade de seus primeiros devotos e aqueles que cativados ao longo dos milênios.

Palavras- chave: *Inanna,* práticas religiosas, Mesopotâmia.

ABSTRAT

Inanna, the multifaceted goddess of Mesopotamian culture, was worshiped throughout the history of this society. Known as the goddess of love and war, their status in the Mesopotamian pantheon and its functionality has been re-reading object by many historians. The purpose of this study was to address the representations present in the worship of Inanna through symbols and attributes to it attributed unveiling its characteristics and relationship with the imagery of that society. To do this, we use as sources, in addition to recorded images for artifacts, myths and hymns dedicated to this deity. We realize that the ways of holiness expressed in the worship of Inanna allowed the articulation of this in many social segments and ensured their maintenance and survival. Thus, images and symbols that made up the religious universe of divinity were assignments and constructions that are perpetuated over time related to the reality of his first devotees and those who captivated over the millenniums.

Keywords: *Inanna*, religious practices, Mesopotamia.

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE TABELAS

Cronologia dos períodos proto-históricos mesopotâmicos (períodos protosumérios).

Datas	Cronologia
Período de Uruk Arcaico ou Antigo • Ocupação geral dos vales fluviais; • Desenvolvimento das cidades estados; • Divisão do trabalho; • Aperfeiçoamento da metalurgia do bronze; • Difusão da cultura de Uruk; • Primeiros documentos contábeis.	(3700-3200) A partir de – 3400
Período Uruk Tardio (3200- 3100). • Textos logográficos arcaicos de Uruk IV; • Textos logográficos arcaicos de Uruk III; • Escrita proto-elamita (Susa) • Sinais de influência mesopotâmica no Egito.	(3200-3100) *ca.* – 3200 *ca.* – 3100
Período de Gamdat Nasr (Jemdet Nasr). • Desenvolvimento de valores fonéticos na escrita.	(3100-2900) A partir de – 3200

Cronologia dinástica[*]

Dados	Cronologia
Período Protodinástico I • Grandes sistemas de canalização • Textos arcaicos de Ur; • Enmebaragesi de Kish.	**(2900-2700)** 2775 2700
Período protodinástico II • Cidades fortificadas; • Mesalim de Kish.	**(2700-2600)** 2600
Período Protodinástico III • Textos de Shurupak (Fara); • Rivalidades entre as cidades; • Tumbas reais de Ur; • Reformas de Uruinimgina de Lagash; • Síria: textos semíticos de Ebla.	**(2600-2350)** *2550* 2350
Primeira Dinastia de Lagash • Ur – Nanshe; • Eannatum (Estela dos Abutre); • Urukagina;	**(2500-2380)** 2500 2450 2380
Dinastia de Akkad • Primeiro império supraregional; • Sargão I; • Rimush; • Manishtushu; • Exaltação do poder real; • Naram-sin; • Sar-Kali-Sharri; • Textos semíticos paleoacádios; • Invasão do Gutis;	**(2350-2193)** 2334-2279 *2278-2270* *2269-2255* 2254-2218 *2217-2193* A partir de – 2190

[*] Todas das datas têm valores aproximados, ou seja, não são exatas. Vale lembrar também que os períodos não elásticos, podendo avançar em períodos posteriores ou coexistir com outros. O quadro é apenas uma forma de organizar o trabalho e dar uma ideia ao leitor acerca das datas e do reinado dos soberanos.

Período Neo-sumério (renascimento sumério)	**A partir de – 2200**
• Cidades independentes sumérias;	
• Gudea de Lasgash;	2144-2124
• Dinastia de Ur III;	A partir de – 2112
• Utu- Hegal	2116-2110
• Código de Ur- Namma (Urnammu);	2112-2095
• Caráter santo do rei;	
• Shulgi;	2094-2047
• Arquivos neosumérios;	
• Arquivos de Nippur;	
• Tensões com os clãs seminômades amorreus;	
• Amar – Sin;	2046- 2038
• Su- Sin;	2037-2029
• Ibbi-Sin	2028-2004
Dinastia de Isin	**(2017-1794)**
• Ishbi-Erra;	2017-1985
• Su-ilishu;	1984-1954
• Iddin- Dagan;	1974-1954
• Ishme-Dagan;	1953-1935
• Lipit- Ishtar;	1934-1924
• Ur-Ninurta;	1923-1896
Larsa	2025-1763
• Gungunum;	1932-1906
• Rim-Sin.	1822-1963
Período Paleobabilônico ou Perído Babilônico Antigo	1900-1600
• Sin - muballit	1812-1793
• Hammurabi[**].	1792-1750

[**] Ambas as tabelas foram criadas com base na obra de Joaquín de Sanmartin e do Museu Metropolitano da Arte. Ver: SANMARTIN, Joaquín; SERRANO, Jose M. **Historia antiga del Próximo Oriente:** Mesopotamia y Egito. Madrid: Akkal, 2008; Metropolitan Museum of Art. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/meru/hd_meru.htm. Consultado em: 12 de janeiro de 2013.

Sumário

Introdução.

Os olhares de Clio repousam na atualidade sobre a região do Antigo Oriente Próximo, na qual os constantes conflitos armados vêm destruindo um patrimônio inestimável: os vestígios dos primeiros núcleos urbanos, com um complexo sistema de crenças que influenciou diversos povos, entre eles hebreus, cananeus e gregos. Mas o interesse acadêmico não é tão recente assim, desde meados do século XIX sítios arqueológicos foram escavados e cidades inteiras, que repousavam sobre os *tells*[1] foram lançadas novamente a luz, com elas milhares de artefatos com escrita cuneiforme foram decifrados e interpretados por diversas disciplinas, entre elas a História.

Nem tão pouco é recente o entusiasmo dos historiadores que se debruçam sobre religiosidades antigas ou hodiernas, como demonstram as pesquisas acadêmicas no âmbito nacional e internacional. As questões a seu respeito são uma constante em nossas vidas, pois influenciam em diversos aspectos do cotidiano. Podemos encontrar as discussões referentes ao sagrado em variados setores da sociedade, na política, na economia, nas formas de sociabilidade e nas normas de conduta.

Posições individuais ou de grupos acerca do divino ou de sua negação permeiam ambientes de trabalho, como por exemplo, a ficha cadastral de funcionários que ainda pede a religião na análise dos currículos; relações internacionais, como a questão fundamentalista; a política, como pode ser observada por meio da bancada evangélica no Brasil. Dessa forma, quase todas as ações da vida humana em sociedade estão entrelaçadas, imbricadas e permeadas pela questão do sagrado, da religiosidade e de suas práticas.

As discussões acadêmicas da atualidade nos permitem refletir sobre as múltiplas formas de contato com o sagrado, ou seja, como se operam os diálogos com o sagrado em outras temporalidades, nos fazendo resignificar e significar nosso próprio tempo, rever nossos modelos de contato com a divindade, e seus meios de atuação e interação com a sociedade. Assim, fica muito claro o olhar que se move fazendo um desvio, como diria Certeau (1982), para zonas desconhecidas da

---

[1] Montes de areia que se formam com o tempo, onde repousam os restos das sociedades mesopotâmicas.

loucura, da feitiçaria, e por que não do sagrado feminino ou sagrado como feminino e suas representações.

Esse é o caso de *Inanna*, deusa tutelar da cidade de *Uruk*, na Antiga Mesopotâmia. Analisar a atuação dessa divindade, que transitava por diversas esferas, nos possibilita questionar as percepções acerca do divino em nossa temporalidade, as estratégias de contato com o sagrado, repensar nosso estatuto sexual, as questões de gênero e as relações de poder. Contribui para o debate acadêmico ao desmitificar a ideia de que nossa herança cultural e religiosa é devedora apenas de gregos e hebreus, possibilitando uma visão diferenciada e singular do objeto proposto.

Nesse sentido, a presente dissertação procurou abordar nesse trabalho, a análise dos autores clássicos, como Samuel Noah Kramer, Jean Bottéro, Henri Frankfort às considerações de outros autores, como Gwendolyn Leick, Guilhermo Algaze, Mario Liverani, Claudia Suter. Salientamos que a temática já tem algum caminho trilhado, ela iniciou na graduação, quando foi produzida a monografia na qual se discutiu algumas características referentes ao culto de *Inanna* e sua influência na sociedade mesopotâmica.

Em uma das especializações realizadas foi abordado o *hierogamos* presente no culto, tendo por fontes a literatura sumeriana, nesse momento, sentiu-se a necessidade de uma análise mais profunda do culto da divindade, tendo em vista que até o momento não havia sido utilizado fontes iconográficas, apenas alguns documentos referentes ao Ciclo de *Inanna*. Assim, nesse trabalho questionam-se: quais as formas de sacralidade expressas no culto de *Inanna?* A que essas sacralidades estiveram vinculadas? O que o culto de *Inanna* nos revelaria em relação ao sagrado como feminino que poderia contribuir para a compreensão da história da Mesopotâmia?

Nesse sentido, vale lembrar que as sociedades pretéritas enquanto objetos do historiador podem ser apreendidos de diferentes maneiras, ou seja, um mesmo acontecimento pode receber diversas interpretações, de acordo com o olhar que se lança sobre o objeto, do lugar que se contempla, de seus aspectos sociais e ideológicos, como lembra Coraly Caetano[2].

---

[2] CAETANO, Coraly G. A história como ciência humana. **In**. MARCELLINO, Nelson C. (org.). **Introdução às ciências humanas. Campinas**: Papirus, 1987, p. 85/88.

A História gera discursos sobre realidades selecionadas, daí a multiplicidade de olhares e a necessidade da produção de trabalhos sobre os mais diversos enfoques para uma compreensão mais abrangente das sociedades[3].

Tendo em vista o crescente interesse pelas culturas[4] da região do Antigo Oriente Próximo, pois as produções na área têm crescido nas últimas décadas e novos olhares estão sendo lançados sobre velhos objetos e interpretações anteriores; as análises de documentos ainda não utilizados; o instigante debate acadêmico que flui por universidades e institutos especializados nessa cultura pelo mundo; as fontes iconográficas e as questões levantadas nos trabalhos anteriores fomentaram a presente pesquisa. Nosso objetivo é compreender a simbologia presente no culto de *Inanna* e analisar as relações entre o culto e o sagrado por meio do levantamento das formas de sacralidade que estariam vinculadas ao culto a essa divindade.

O estudo será construído sob dois conceitos: o de sagrado, uma vez que se refere a uma crença religiosa, o de religião já que as concepções de homem e de mundo estão pautadas na Mesopotâmia sobre o pilar da religião. Em relação ao conceito de sagrado, é necessário ressaltar que diferentes áreas de estudos podem contribuir para sua compreensão, entre elas destaca-se a Sociologia, a Antropologia, a Psicanálise, a Filosofia e a História.

Para o historiador das religiões e orientalista, Mircea Eliade, o sagrado é o aquilo que se opõe ao profano, uma vez que o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades 'naturais'. O ser humano, segundo o autor, toma conhecimento acerca do sagrado porque este se manifesta, mostrando-se como algo absolutamente diferente do profano e a esta manifestação do sagrado ele a chamou de hierofania[5].

Em relação ao conceito de religião Clifford Geertz a interpreta como:

---

[3] Preferimos o uso do termo sociedade no lugar de civilização, empregada por autores clássicos, por entendermos que o segundo termo, traz uma concepção eurocêntrica e ligada a ideia de superioridade de uma cultura sobre outras. Nesse sentido, o termo sociedade é mais abrangente, pois diz respeito a grupos de indivíduos que compartilham ideias, crenças, modos de pensar e agir múltiplos, inclusive com outros grupos, mas que possuem aspectos comuns que os caracteriza, entendemos também que toda a sociedade é portadora de cultura, símbolos e valores constituídos historicamente por um grupo ao longo do tempo, ou seja pela sociedade.

[4] Nesse trabalho utilizamos o conceito de cultura de Clifford Geertz, que a entende como "um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida". GEERTZ, Clifford. **Interpretação das Culturas.** l[a]ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

[5] ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 16-17.

> um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas[6].

O conceito norteador desta pesquisa será do orientalista Mircea Eliade, por relacionar conceitos essenciais para a compreensão das crenças religiosas, em sua produção acadêmica: sagrado, mito e realidade. Para o conceito de representação e imaginário, adotaremos as análises de Roger Chartier e Sandra Pesavento[7].

Para a autora, a sociedade seria "instituída imaginariamente uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de idéias-imagens que constituem a representação do real[8]". Assim, percebeu-se que um dos aspectos da realidade é que ela era construída pelo mito[9] que tem como fonte o imaginário, logo se expressa por meio de símbolos, referência essa presente na construção do mundo social dos mesopotâmicos. Como utilizaremos alguns artefatos como documento optou-se pela análise iconológica de Erwin Panosky para as imagens.

Inserimo-nos neste universo das sociedades antigas pela análise minuciosa das fontes, as quais foram descobertas, transliteradas e traduzidas por vários orientalistas, entre os quais destacamos Samuel Noah Kramer, Jean Bottéro, Adolf Leo Oppenheim, entre outros.

Essas fontes são provenientes de descobertas em diversas expedições realizadas no Antigo Oriente Próximo. Entre os textos historiográficos encontram-se os de cronologia (religiosa/estatal), inscrições reais e textos literários[10], sendo estes

---

[6] GEERTZ, Clifford. **Interpretação das Culturas.** 1ªed. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p.67.

[7] Sandra Pesavento concebe o imaginário como um "sistema de ideias e imagens de representação coletiva[7]", uma vez ele se expressa por meio de discursos e imagens que tem como pressuposto dar sentido a realidade. PESAVENTO, Sandra. J. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. São Paulo: **Revista Brasileira de História:** v.15, n. 29, 1995, p. 09.

[8] Idem, p. 16.

[9] Esta afirmativa é um caminho de mão dupla, pois da mesma forma que o mito ou a narrativa mitológica influencia na criação da realidade, dando a elas parâmetros idealizados, a realidade também interfere na narrativa mitológica, pois é o mundo concreto que esta vem justificar e explicar.

[10] Vale lembrar que o termo literário é utilizado pelos estudiosos para definir textos que não se enquadram no campo político e administrativo, muito embora na sociedade mesopotâmica essa separação não seja clara, muitos documentos de caráter religioso foram utilizados para justificar fins políticos ou administrativos. Esse corpus textual é composto de mitos e hinos dedicados aos deuses, o que nos leva a crer que sua separação nesses termos se deve em parte a tentativa acadêmica dos primeiros pesquisadores em separar os documentos por categoria, levando em consideração as particularidades de seu próprio contexto histórico e do lugar de sua produção. Os documentos que tratam das aventuras míticas das divindades, muitas vezes são denominados de mito, mas esse não é entendido no sentido Eliadeano, daí a fazerem parte da categoria de literatura, assim como o Enuma Elish, por exemplo. As concepções religiosas dos mesopotâmicos não foram compreendidas em sua totalidade pelos pesquisadores, já que estes entendiam como religião aquelas práticas que podiam ser comparadas com o Cristianismo, como se discutirá no primeiro capítulo. A saga de seus deuses, e os hinos dedicados a estes não adentraram a categoria de textos sagrados, fato este que refutamos, embora tenhamos mantido o termo de

últimos os quais utilizaremos. Ressalta-se, ainda, que tais textos eram utilizados para fins litúrgicos e políticos.

Além dos textos, a iconografia, exposta no interior de templos e palácios, as quais se encontram hoje em diversos museus, como o Metropolitan, Broklyn Museum e o Louvre, possibilitam a reconstrução da história mesopotâmica. Salientamos que o acesso a essas fontes pode ser realizado virtualmente, em sites oficiais dos museus ou em projetos de acervos eletrônicos, como o ETCSL (The Eletronic Corpus of Sumerian Literature - Corpo Eletrônico de Literatura Sumeriana), da Universidade de Oxford.

Conscientes da parcialidade de nosso olhar sobre esses resquícios do passado e da impossibilidade de reconstrução total do fenômeno religioso expresso no culto a essa divindade buscaremos delinear os aspectos referentes à religiosidade relacionando-os a construção discursiva relativa à personalidade da deusa por meio dos recortes temporais a que estão submetidas às fontes.

Como salientou Mircea Eliade "um fenômeno religioso somente se revelará dentro de sua própria modalidade, isto é, de ser estudada à escala religiosa[11]", e por ser a religião um construto humano circunscrito a História, está, portanto vinculada à vida social, linguística e econômica do *homo religiosus.*

As fontes foram divididas em iconográficas e textuais. Entre as iconográficas será utilizado, o Vaso de *Uruk*, datado de 3200-3100, proveniente de do templo de Eanna, feito em alabastro decorado com três faixas de imagens em baixo relevo, atualmente encontra-se no Museu de Bagdá, foi catalogado digitalmente pelo Instituto Oriental da Universidade de Chicago. Cilindros selos (3000 - 2000) - com os símbolos de *Inanna* gravados em baixo-relevo, proveniente do templo de Eanna e das escavações na região, encontra-se no Museu do Iraque e foram catalogados e disponibilizados no catálogo eletrônico do Instituito Oriental da Universidade de Chicago.

Das fontes textuais utilizaremos mitos do *Ciclo de Inanna* (2350-2000) - a *Árvore de Hullupu*, que contem descrição da escolha do espaço sagrado e A corte de *Inanna* e Dumuzi, que relata o ritual do hierogamos, ambos os textos estão disponíveis na obra de Samuel Noah Kramer e Diane Wolkenstein, sendo que o

---

literários, acreditamos que essa é uma literatura sagrada, uma vez que traz o protagonismo das divindades em múltiplas situações.

[11] ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

também pode ser encontrado, inclusive com suas lacunas, no acervo digital ETCSL da Universidade de Oxford com transliteração e tradução em língua inglesa, e sem as reestruturações feitas pela folclorista Diane Wolkenstein.

Além deles, os hinos à divindade dos períodos paleobalilônico (2000-1600) – os quais contem súplicas, elogios e fórmulas rituais. Presentes na coletânea de textos do historiador da Antiguidade, Federico Lara Peinado e também no acervo digital ETCSL.

Quanto à cronologia é importante colocarmos que para a história do Antigo Oriente Próximo há duas categorias: a cronologia relativa e a cronologia absoluta. A primeira diz respeito aos acontecimentos e a sequência cronológica interna de uma cultura. A segunda se refere a nossa forma de contar o tempo, tendo por base o calendário gregoniano. Devido às ausências que existem na documentação mesopotâmica[12] forão utilizados dados fenomenológicos para estabelecer a datação, como por exemplo, eclipses e posições astrais[13].

Em razão das lacunas existentes não temos dados que possam comprovar efetivamente as datas anteriores ao XV século a. C., assim a cronologia absoluta na Mesopotâmica anterior ao período citado é imprecisa, o que obriga os pesquisadores a usarem a terminologia *ca* (cerca, próximo de) ou os sinais de adição e subtração que antecedem as datas. Já as variações em torno dos períodos anteriores a 1500, podem receber um acréscimo de 64 ou um decréscimo de 56 anos[14], estas foram divididas em: média, curta ou longa. Joaquín de Sanmatin cita o exemplo do primeiro ano do rei Hammurapi: "Cronologia média: - 1792. Cronologia curta: - 1728 (-64). Cronologia longa: - 1848 (+56)[15]". Assim, para esse trabalho optamos pela cronologia média, mas esta pode diferir para alguns autores, dessa forma, colocaremos as datas entre parêntesis quando julgarmos necessário[16].

Os motivos que nos levaram a priorizar o exame desse material são bastante específicos. Em primeiro lugar, pelo contato anterior com esses documentos, visto

---

[12] A organização de uma cronologia decorre das escavações arqueológicas. Kátia Pozzer aponta sete critérios para a datação: estratigrafia, datação por carbono 14, termoluminescência, arqueomagnetismo, a tipologia dos artefatos, dendrocronologia e paleografia. Para mais detalhes ver: POZZER, Kátia. Medir o Tempo: Um Saber Mesopotâmico. Rio de Janeiro: **Nearco** , v.11, 2013, p.12-23.

[13] SANMARTIN, Joaquín; SERRANO, Jose M. **Historia antiga del Próximo Oriente:** Mesopotamia y Egito. Madrid: Akkal, 2008, p. 22-23.

[14] Essa quantidade diz respeito à posição do planeta Vênus, que se repete a cada 56 ou 64 anos, segundo Joaquín de Sanmartin.

[15] SANMARTIN, Joaquín; SERRANO, Jose M. Op. cit, p. 23.

[16] Também não utilizaremos o termo "a.C." após as datas, uma vez que nossa temporalidade são todas referentes a data anterior ao nascimento de Cristo.

que desde a graduação minhas pesquisas estão voltadas para a divindade *Inanna.* O segundo motivo é metodológico: através da análise desta documentação é possível observar – para além dos poderes que buscam legitimar-se por meio da união místico-mítica com a deusa – as adaptações ocorridas nesse culto.

Os resquícios do culto à fertilidade, as ligações com o modo de produção e reprodução da sociedade e o modelo exemplar de que trata Eliade encontram-se presentes na documentação de forma sutil, permitindo ainda entrever seu sentido original. Portanto, embora por vezes deturpado e manipulado pelas elites políticas e religiosas, a documentação apresenta ainda características de tradições anteriores, vinculada a setores diversos da sociedade.

Dessa forma, a presente dissertação será dividida em três capítulos, sendo que no primeiro intitulado *“Os tesouros do historiador: imagens, artefatos e quinquilharias como fontes históricas”* onde trataremos das relações entre arte e história e suas aproximações, teceremos algumas considerações acerca da apropriação feita pelos historiadores acerca das fontes e as formas de catalogação e interpretações destas, uma vez que o lugar do historiador influencia em sua produção.

Também se deve levar em conta que os testemunhos quando de sua elaboração também foram influenciados pelas demandas e anseios das sociedades que as produziram, passando a estas suas percepções acerca do mundo, as fontes, portanto, são representações criadas para determinado fim, que não a História.

Esses registros podem estar em suportes diferentes, o que nos levou a abordar suas tipologias e selecionar as que trabalhamos: as imagens e os textos. Mas imagens e textos não são fontes suspensas no ar, estão vinculadas a um contexto e dizem respeito a um lugar de atuação, produção e reprodução, por isso, dedicamos um tópico a cidade de *Uruk*, onde os primeiros documentos acerca de *Inanna* surgiram, lugar de nascimento da escrita e do primeiro processo de urbanização. Além de apresentar a divindade por meio de alguns traços apontados na documentação.

No segundo capítulo nomeado *“Entre símbolos e textos: a multiplicidade de manifestações e a unicidade da deusa Inanna”* abordaremos os primeiros símbolos referentes à divindade, dialogando com o conceito de imaginário, uma vez que este se expressa por símbolos (imagens) e discursos, logo inseridos no campo da

representação. As discussões se concentraram em três características principais referentes à *Inanna*, sua simbologia e as possíveis interpretações para elas.

Assim, nesse capítulo, símbolos, emblemas, sinais pictóricos e sua evolução para a escrita gráfica, nos permitirão encontrar as pistas acerca das formas de atuação e representação da divindade e, portanto, algumas formas desta influenciar a sociedade mesopotâmica.

Permitirão também perceber que as construções e interpretações acerca do sagrado imputadas aquela cultura estiveram vinculadas as percepções pessoais e acadêmicas dos primeiros pesquisadores, logo que sofreram a influência dos conflitos e tensões da temporalidade onde estavam inseridos.

E no terceiro capítulo intitulado *"Cultura material dos templos e sua relação com o culto: vaso ritual e selos cilindros"* realizaremos a análise das fontes de forma mais intensa, abordando não apenas sua descrição, mas as ligações com o contexto e suas relações com o espaço e imaginário dos sujeitos envolvidos.

Além disso, colocamos as fontes iconográficas e textuais para dialogar com autores clássicos e atuais que trabalham com essa temática, possibilitando perceber as relações entre imagem, texto e contexto. Ao longo de nossas discussões procuramos responder às questões levantadas e suscitar outras que sejam pertinentes ao debate dando assim oportunidade de novos trabalhos. Procuramos nesse sentido, trazer para a dissertação autores cujas obras fomentam uma diversidade de ideias e análises que contribuíram de maneira enriquecedora em nossa pesquisa, mas dado os limites de nossa empreitada pedimos desculpas pelos muitos artigos e obras relevantes que foram omitidos, ou que não conseguimos realizar uma abordagem mais extensa.

CAPÍTULO 1

Os tesouros do historiador: imagens, artefatos e quinquilharias como fontes históricas.

A arte sempre foi um elemento constituinte na vida humana, fato esse que pode ser identificado desde as primeiras manifestações do homem pré-histórico até a atualidade. Pinturas nas cavernas, moedas, vasos de materiais diversos, esculturas das mais variadas ordens, entre outras coisas, demonstram não apenas o avanço tecnológico de cada época, mas também uma busca do homem em representar e atribuir significado as suas experiências para dar sentido ao seu mundo social.

Para a historiadora Sandra Pesavento, a arte seria um “registro sensível no tempo, que diz como os homens representavam a si próprio e ao seu mundo[17]”. Nesse sentido, ela pode ser identificada como uma expressão do mundo que aborda o real de outra maneira, utilizando-se de metáforas que dizem respeito a formas de pensar, agir e sonhar de uma determinada época. A vista disto, por intermédio desses componentes, é possível conhecer distintos modelos de sociedades e culturas, pois tais produções trazem simbolismos e referências acerca do mundo construído pelos seres humanos, ademais evidenciam sua capacidade intelectual e inventiva.

Assim, tais objetos sejam dos vasos usados para armazenar viveres aos consagrados ao espaço religioso, das imagens perpetuadas nas paredes das cavernas aos escritos criados para registrar os produtos armazenados, foram gradativamente sendo apropriada por outros indivíduos de diferentes maneiras e para distintos fins, prática essa que posteriormente deu origem as coleções e aos arquivos os quais na atualidade contribuem para que tais culturas sejam conhecidas e não caiam no esquecimento.

1.1 – Museus, catálogos e coleções: breve apontamento.

[17] PESAVENTO, Sandra J. **Este mundo verdadeiro das coisas de mentira:** entre a arte e a história. Rio de Janeiro: Estudos históricos, n.30, 2002, p.57.

A proposta da criação dos museus, mesmo que de forma embrionária, se deu em território grego, porém, pode-se dizer que foi posterior à implantação dos arquivos[18]. Encontramos as primeiras coleções[19] sem exibição na Grécia Antiga, os chamados *Thesouroi*, que abrigavam diversos objetos de valor (como vasos, esculturas, etc.)[20].

O *mouseion,* como chamavam os gregos, era o lugar de residência das musas[21] que congregava ao mesmo tempo o templo e a instituição de pesquisa, relacionando-se com o saber filosófico. Marilene Suano qualifica o *mouseion* como "o local privilegiado, onde a mente repousava e onde o pensamento profundo e criativo, liberto dos problemas e aflições cotidianos, poderia se dedicar às artes e às ciências[22]".

Foi somente no Primeiro Século a.C. que a palavra *mouseion* passou para museu, quando foi utilizada pela primeira vez pelo historiador romano Estrabão, como forma de nomear o centro de cultura que integrava os palácios reais do faraó egípcio Ptolomeu Soter que viveu entre 367 a 282. A principal característica desse espaço era preservar um conhecimento enciclopédico que agregava saberes sobre botânica, astronomia, salas de estudo, além de um observatório astronômico e um anfiteatro. O acervo continha artefatos, esculturas, minérios, livros e instrumentos diversos, assemelhando a instituto de pesquisa e ao paradigma das futuras universidades[23].

As explorações arqueológicas, por exemplo, trouxeram à luz a existência de coleções de objetos em propriedades dos faraós e imperadores do mundo antigo. Já com os romanos, a coleções surgiram por meio dos espólios de batalhas, onde os saques seriam uma demonstração e representação do poder romano e sua forma de domínio, inclusive muita obras fazia parte do chamado "triunfo", os desfiles promovidos para comemorar as vitórias romanas. Ainda no século III a.C., as

---

[18] Os primeiros arquivos criados, por exemplo, vieram da necessidade de contabilizar e controlar as produções na região do Antigo Oriente Próximo. As primeiras cidades, constituídas no curso dos rios Tigres e Eufrates, foram também as primeiras a armazenar informações com o intuito de controle de bens e serviços do sistema templário. Dessa forma, os primeiros arquivos surgiram na região da Mesopotâmia como forma de controle administrativo das classes dirigentes.

[19] Pois é o ato de coletar que dá origem às coleções Segundo Lidice Moura. Ver: MOURA, Lídice Romano de. **Arte e Educação:** uma experiência de formação de educadores mediadores. São Paulo, UNESP, 2007.

[20] Idem, p. 26.

[21] As musas eram entidades filhas do deus Zeus com deusa Mneumosine. Eram portanto, as senhoras da memória absoluta, da criatividade imaginativa e da presciência.

[22] SUANO, Marilene. **O que é museu.** São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 10.

[23] MOURA, Lídice Romano de. **Arte e Educação:** uma experiência de formação de educadores mediadores. São Paulo, UNESP, 2007, p. 26-7.

coleções de objetos diversos eram depositadas em edifícios públicos, como termas, fóruns ou basílicas ou em construções agregadas ao templo, permitindo por vezes o acesso ao público e abertas as visitações[24].

Dessa forma, as coleções da elite romana militar, política ou filosófica já apontava para a ideia de museu sobre a forma de coleções que poderiam ser abertas ou não a visitas. Também foi nesse contexto temporal que teve início a criação de cópias das obras de arte, principalmente esculturas, para atender a demanda do mercado e dos colecionadores ricos. Essa prática bastante comum na época tornava difícil a verificação entre uma obra original e sua cópia[25].

Durante a Idade Média, o colecionismo esteve atrelado à ideia de tesouro, no qual o fetiche residia sobre sua intocabilidade. Muitos tesouros foram doados a Igreja, com o intuito de despojo de bens materiais por parte do doador e logo da salvação de sua alma. Essas doações permitiram que a Igreja acumulasse um imenso tesouro, pois só no final da Idade Média, as coleções particulares voltaram a proliferar, principalmente com o crescente poder dos príncipes italianos, que deram origem ao Renascimento.

As primeiras coleções principescas são datadas do século XIV, entre elas, podemos citar a do Duque de Borgonha, na França, do Doge de Veneza e as do Duque de Berry. Os príncipes europeus recebiam esses objetos como espólio, pagamento comercial ou presentes, objetos provenientes de diversas partes do mundo com o qual tinham relações comerciais, também financiavam muitos artistas, como Da Vinci, Botticelli, Michelangelo, entre outros[26].

Mas as compilações até o século XV se constituíam em sua maioria por manuscritos, livros, porcelanas e objetos variados. O interesse pela Antiguidade nos séculos XV e XVI teve início devido a descobertas durante escavações na Itália (estátuas e vasos romanos). Para Marilene Suano:

> De maneira geral, são essas grandes coleções principescas e reais do Renascimento que vão dar origem à instituição “museu” que conhecemos hoje. A ampliação do acesso a tais coleções – normalmente restrito apenas às famílias e amigos do colecionador – foi lentíssima e motivadas por razões várias[27].

---

[24] Idem, p.27.
[25] Idem, p. 27
[26] SUANO, Marilene. Op.cit., p. 14-20.
[27] Idem, p. 20

Assim, as coletânias foram abertas ao público tardiamente, o Papa Pio VI, por exemplo, permitiu visitações públicas às suas obras em 1471, sob a forma de um *antiquarium*. Apenas no final do século XVII e começo do XVIII, o museu se consolida como uma instituição que tem por função social expor objetos acerca do passado e presente, aliados a ciência e a historiografia oficiais[28].

O próprio termo museu teria ficado esquecido durante esses séculos, voltando a ser utilizado apenas no final do XVIII, antes disso, os espaços que abrigavam os repositórios eram conhecidos por outros nomes, como tesouros, já mencionado, gabinetes de raridade e curiosidades ou galerias[29].

Assim, o contexto do final do XVIII, principalmente com o movimento revolucionário, permitiu o acesso às coleções e tornou-as efetivamente públicas, embora tenha sido com o desenvolvimento da ciência no século XIX que tenha dado ao museu o estatuto de científico mantido na atualidade. Hoje para além a pesquisa de campo e do acervo, a instituição ainda possui atividades de conservação, restauro e publicações atrelados à pesquisa científica, das coleções que o compõem[30].

Marilene Suano aponta que as coleções de objetos provavelmente seriam quase tão antigas quanto o ser humano, mas seu significado variou muito de acordo com o contexto. Para a autora, a coleção “retrata ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formulada, e também, a daquele homem ou sociedade que a coletou e transformou em coleção”[31], creio que não seria um retrato da realidade, mas uma representação sobre ela.

1.2 Arquivos: desvelando a história.

Ao longo do tempo, diferentes espaços foram sendo edificados para acondicionar objetos de pessoas, grupos ou comunidades, porém nem todos foram pensados e materializados com os mesmos objetivos e fins, porque eles variavam

---

[28] Idem, 23

[29] MOURA, Lídice Romano de. **Arte e Educação:** uma experiência de formação de educadores mediadores. São Paulo, UNESP, 2007, p. 31.

[30] SUANO, Marilene. Op. Cit, p. 77.

[31] Idem, p. 13.

de acordo com os interesses de seus idealizadores, fossem eles homens comuns, filósofos, artistas, reis ou clérigos.

Os arquivos, como se denominavam esses espaços, sempre estiveram presentes no seio das mais distintas sociedades, desde a antiguidade até os dias atuais. Entendemos arquivo como o:

> conjunto de documentos, independentemente de sua data, da sua forma, e do seu suporte material, produzidos ou recebidos por qualquer pessoa, física e moral, ou por qualquer organismo público ou privado no exercício da sua atividade, conservados pelos seus criadores ou sucessores para as suas necessidades ou transmitidos a instituições de arquivos[32].

Luís Reis defende a proposição de que os arquivos "constituem desde sempre a memória por escrito as suas relações como ser social[33]". Embora a perspectiva do autor se encaminhe para a ideia da organização dos arquivos relacionados à visão de documentos que compõe um sistema gráfico, é necessário salientar que esses lugares correspondem a guardar muito mais do que documentos escritos, pois a produção humana não foi construída somente por esse viés.

Atualmente, os arquivos aparecem como sítios de memórias, como *locus* privilegiado que permite não apenas a sua contemplação como artefato artístico, mas também sua presença como testemunho de uma época e objeto de estudo de diversas disciplinas, entre elas a arqueologia e a história.

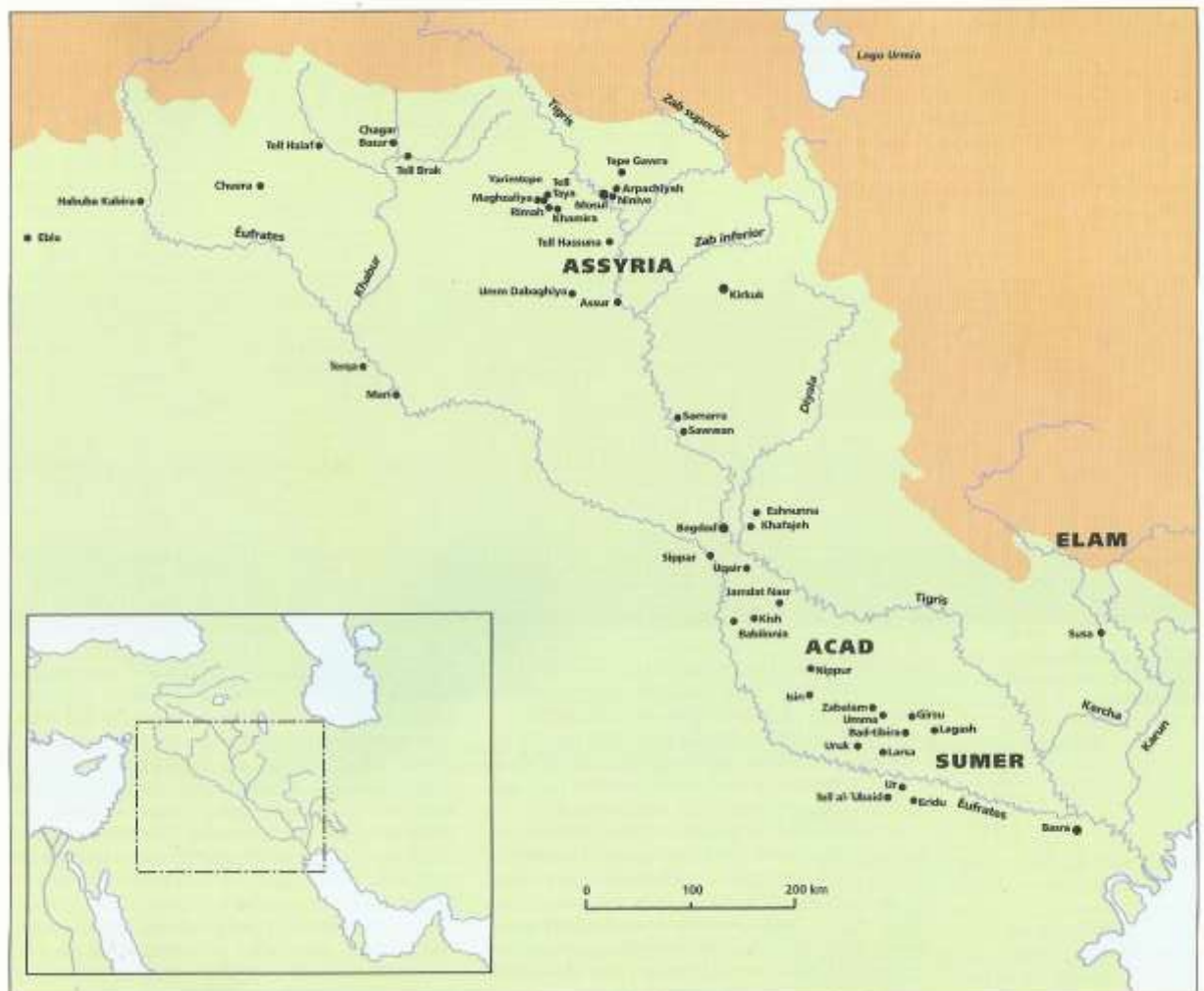
Contudo, é na fronteira geográfica da antiga civilização da Mesopotâmia que encontramos as primeiras evidências sobre a organização do arquivamento de objetos os quais remontam ao quarto Milênio.

As descobertas arqueológicas apontam para as cidades de Mari, Nínive e Lagash como os locais de achamento dos primeiros arquivos mesopotâmicos, os quais eram compostos de inúmeros tabletes de argila, e faziam parte das edificações dos templos e palácios (Ver mapa, figura 01).

Diante dessa constatação, fica evidente que o acesso a esses espaços era restringido em função de que a entrada nessas construções era restrita, sendo controladas e permitidas somente aos integrantes de determinados setores da sociedade.

---

[32] REIS, Luís. O arquivo e a arquivística evolução histórica. **Biblos:** año 7, n. 24, abr./jun., 2006, p. 01.
[33] Idem, p. 02.

Figura nº 01
Mapa da Antiga Mesopotâmia.

Fonte: READE, Julian. **Mesopotâmia.** Madrid: Akal, 1998, p. 05.

Foi pelas mãos dos escribas que os milhares de tabletes de argila foram redigidas, a maioria era de caráter administrativo, religioso ou fazia parte da literatura mesopotâmica. Muitos dos responsáveis pela redação desses documentos também ocupavam a função de sacerdotes ou, ainda, estavam de uma ou de outra forma ligados ao templo.

Era a escrita cuneiforme que circulava no seio dessa sociedade, a qual havia sido criada dentro do complexo templário, em meados do Terceiro Milênio. Contudo, foi pelas mãos do alemão Georg Friedrich Grofend, em 1803, que ocorreu a decifração dos caracteres cuneiformes, fato esse que colocou luz sobre a história

das civilizações que se fixaram nesse espaço geográfico, conforme destaca Jean Botteró[34].

Segundo Adolf Leo Oppenheim, os primeiros documentos escritos foram redigidos em língua suméria e foram exumados nas cidades de Ur, Uruk e Jemdet-Nasr ao sul da Mesopotâmia (ver mapa – figura nº 1). No entanto, o autor aponta a probabilidade de que os sumérios possam ter adaptado para seus interesses um sistema gráfico já existente. Para esse autor, a escrita teria sido inventada por uma cultura anterior e perdida, inclusive poderia ter sido originada em outro território[35].

Assim, pode-se dizer que a história da Mesopotâmia a partir do surgimento do sistema gráfico tem uma extensão de quatro milênios, pois os últimos documentos datam de 650 da nossa era, data essa que corresponde à conquista árabe e islamização da Síria e do Iraque.

O assiriólogo Samuel Noah Kramer destaca que os primeiros documentos escritos, que ele qualifica como os mais antigos do mundo, foram descobertos na cidade de Uruk (Eresh no Antigo Testamento). O material identificado soma “ao todo, mais de mil pequenas placas ‘pictográficas’, nas quais se encontram principalmente frases de registros burocráticos e administrativos[36]”, sendo que entre elas havia uma lista de palavras que constituiriam os primeiros léxicos da história.

Samuel Noah Kramer aponta ainda que o progresso em relação ao sistema gráfico foi lento, sendo que somente a partir da segunda metade do Terceiro Milênio houve o desenvolvimento do sistema escolar, o qual veio a florescer a partir de então. Ademais, segundo o autor, grande parte das placas era de cunho administrativo e econômico.

A maioria das obras literárias: mitos, contos épicos, hinos, lamentações, provérbios e fábulas que foram exumados nas expedições arqueológicas são frutos da forma de aprendizagem desse sistema gráfico, que previa a cópia de obras anteriores[37], ou seja, o aprendizado pela repetição. Assim, graças às cópias feitas pelos aprendizes e escribas profissionais, tem-se conhecimento de aspectos diversos da cultura mesopotâmica.

---

[34] BOTTERÓ, Jean. **No princípio eram os deuses.** Lisboa: Edições 70, 2006, p. 14. (b)
[35] Ibdem, p. 65.
[36] KRAMER, S. N. **A história começa na Suméria.** Tradução de Fernando Piteira Santos. Portugal: Publicações Europa-América, 1997, p. 25.
[37] Idem, p. 28-31.

Leo Oppenheim acredita que os textos produzidos não foram concebidos "para ser lidos, mas para serem transmitidos oralmente, e tomaram a forma de linguagem do momento e do lugar, apesar de pertencer a outro nível estilístico[38]". O autor aponta que entre as placas de tradição literária existem um grupo de textos que se refere a uma determinada classe de escribas e cujas cópias mantiveram uma tradição intacta por mais de dois mil anos.

Leo Oppenheim esclarece que:

> Havia canções de amor com fraseologia intensa e quase religiosa, canções cantadas durante a batalha e em honra do rei. Lendas sobre reis amados ou temidos, histórias populares, etc. Estas informações estão em tabletes que não pertencem a corrente da tradição e que foram copiados por causalidade, sobrevivendo em cópias únicas[39].

Já Joaquim de Sanmartin lembra que todas as fontes sobre essa cultura são provenientes das escavações das últimas décadas, portanto, de natureza arqueológica e que conhecemos apenas os resíduos dessa sociedade, o que dela se conservou ao acaso[40].

A biblioteca do rei Assurbanipal (c. 690-627), em Nínive, pode ser apresentada como um dos mais importantes espaços para guardar conjuntos de tabletes de argila mesopotâmicos. Nela foram encontrados mais de 20 mil tabletes os quais abordavam os mais diversos e inimagináveis assuntos dessa sociedade[41], a saber: registros dos contratos de compra e venda, na composição das leis, nas variadas maneiras de cuidar do solo, na contabilidade dos deuses e dos homens.

Atualmente, o conjunto documental relacionado às civilizações que fizeram parte da sociedade mesopotâmica que integram parte dos arquivos de museus é chamado de "coleções" e estão normalmente vinculados às expedições que as encontraram ou, ainda, a outras formas de aquisição dos objetos, tais como os colecionadores e os antiquários.

---

[38] OPPENHEIM, A. Leo. **La Antigua Mesopotamia:** retrato de una civilización extinguida. Madrid: Gredos, 2003, p.34

[39] Idem, p. 41.

[40] SERRANO, José M.; SANMARTIN, Joaquín. **Historia Antigua del Próximo Oriente: Mesopotâmia y Egito**. Madrid: Akkal, 2008.

[41] O Museu Britânico estava a frente de um projeto juntamente com o Museu de Mosul, no Iraque, para disponibilizar a Biblioteca de Nínive a pesquisadores. Para maiores informações: http://www.britishmuseum.org/research/research_projects/all_current_projects/ashurbanipal_library_phase_1.aspx.

Tais acervos não são compostos apenas de tabletes de argila, embora esses sejam a sua grande maioria, mas também de distintos tipos de objetos tais como vasos, pratos, sepulturas e templos, joias, objetos de uso pessoal, amuletos, ex-votos, selos cilindros, baixos e altos relevos de construções, que estão carregados de signos e significados. Muitos desses objetos materiais ou escritos se encontram fragmentadas devido às intempéries do tempo e dos conflitos que se deram no território que no passado essa sociedade se organizou.

Na atualidade os arquivos construídos sob a temporalidade das sociedades antigas estão em sua maioria envoltos em projetos de transliterações, traduções e construção de dicionários, organizados por integrantes de corpos docente e discente de universidades, que os disponibilizam via internet nos bancos de dados.

Assim, o pesquisador de qualquer local do mundo vai ao arquivo digital, o copia, o separa e o constitui[42]. O arquivo então se põe a falar e a responder o historiador, a partir de então o documento é indagado, criticado, exposto, submetido, desdobrado, chamado a expressar sua voz aos olhos do pesquisador.

Nos discursos do documento se "demarcam identidades sociais exprimindo-se por formas precisas de representação de si e dos outros, esboçam-se formas de sociabilidade e maneiras de perceber o familiar e o estranho, o tolerável e o insuportável[43]".

O arquivo exige atenção, é preciso ler, ler de novo, e ler uma vez mais, a ação posterior é a separação, e, em seguida a seleção dos documentos. Como escreveu Michel de Certeau:

> Em história tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em documentos certos objetos distribuídos de outra maneira, consiste em produzir tais documentos pelo fato de recopiar, transcrever, fotografar, etc, mudando ao mesmo tempo, seu lugar e seu estatuto. Ele (o historiador) forma da coleção, não aceita os dados, os constitui[44].

Essa operação de extrair do documento o que se destaca do objeto, ocorre em relação ao presente trabalho. As narrações, as frases, os traços referentes a

[42] CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 80.
[43] FARGE, Arllete. **O sabor do Arquivo**. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 80.
[44] CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 80.

esse objeto foram atentamente selecionados, revisitados, revistos e lidos diversas vezes.

Essas ações aparentemente infantis, como se refere Arllete Farge, "cria um olhar específico que merece explicação, pois o espaço se redistribui forçosamente a partir do objeto pesquisado[45]" e a partir de então busca-se dentro da documentação o particular, a singularidade.

O ETCSL – The Eletronic Text Corpus of Sumerian Literature (Corpo Eletrônico de Literatura Sumeriana[46]) - da Universidade de Oxford é um exemplo de órgão que disponibiliza digitalmente documentos transliterados sobre a civilização mesopotâmica, os quais contem cerca de 400 composições e são datadas a partir do final do Terceiro Milênio e início do Segundo[47]. Outros arquivos digitais sobre a Mesopotâmia podem ser encontrados nos projetos do Museu Britânico[48], do Instituto Oriental da Universidade de Chicago[49] e do Museu Metropolitano de Arte[50].

No Brasil temos algumas iniciativas em relação aos arquivos da Antiguidade, como o Laboratório de Estudos da Cerâmica (LECA) da Universidade Federal de Pelotas, criado em 2011, e que vem promovendo um importante espaço para pesquisas sobre cerâmica antiga, não apenas para pesquisadores brasileiros, mas um trabalho conjunto entre instituições e pesquisadores estrangeiros.

Em relação a esse órgão, Carolina Barcellos destaca que:

> O objetivo geral do laboratório é o estudo sistemático do material cerâmico, sua classificação e caracterização tipológica e cronológica, por meio das diversas abordagens metodológicas pertinentes à Ceramologia: tecnologia, iconografia, iconologia, análise contextual, entre outras possibilidades[51].

O laboratório ainda promove diversas atividades em relação à temática, como intercâmbio de projetos e pesquisadores de centros brasileiros e estrangeiros, a promoção de simpósios e oficinas temáticas, a realização de mini-cursos e

---

[45] FARGE, Arllete. **O sabor do Arquivo**. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 65.

[46] Arquivo digital disponível vem: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/edition2/general.php.

[47] Interessante notar que dos 400 textos disponíveis, 135 dizem respeito a *Inanna*, além daqueles que fazem menção a ela.

[48] Cilindros selos e outros objetos provenientes de Warka (Uruk). Disponível em: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=mesopotamia&place=34190 .

[49] Possui diversos objetos catalogados provenientes da Mesopotâmia. Disponível em: http://oi-archive.uchicago.edu/OI/IRAQ/dbfiles/objects/14.htm

[50] O museu possui 865 selos cilindros de diversas temporalidades. Disponível em: http://www.metmuseum.org/collection/thecollectiononline/search?ft=*&what=Cylinder+seals&rpp=30&pg=28

[51] DIAS, Carolina Kesser Barcellos; SOUZA, Camila Diogo de; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga – LECA-UFPEL. **Lepaarq**, vol. 11, n. 22, 2014, p.. 224.

conferências[52]. Mas em relação à Mesopotâmia ainda não há nenhuma iniciativa nesse sentido.

Ainda nessa perspectiva temos o *Corpus Vasorum Antiquorum*, Corpo de Vasos Antigos, um dos projetos mais antigo de investigação da União Acadêmica Internacional. Este projeto consiste em diversos catálogos provenientes de vários países, constitui-se de coleções de vasos e cerâmica gregas antigas.

O acervo digital conta hoje com mais de cem mil vasos provenientes de mais de vinte e quatro países. O primeiro fascículo data de 1922, já o projeto CVC online teve início no ano de 2000 com o convite para digitalização dos fascículos pela Oxford University's Beazley Archive.

Com o advento das novas tecnologias, o acesso às coletâneas museológicas está ao alcance de um público mais amplo, não tendo necessidade do encontro com uma estrutura física, uma vez que muitos museus possuem visitas virtuais em seus sites, além de catálogos disponíveis online com resultados de pesquisas ou catalogação de artefatos. É possível ainda flanear por esses museus virtuais, em diversas coleções, como o Museu de Bagdá, por exemplo, ou o Museu da Turquia onde muitos artefatos podem ser vistos em 3D.

Dessa forma, a tecnologia vem contribuir para a expansão dos acervos para além de um espaço físico, permitindo que pesquisadores em outras localidades possam acessar seus arquivos e publicações.

Os espaços que abrigam esses documentos trazem além dos conteúdos provenientes do sistema gráfico, documentos referentes à iconografia e artefatos diversos, que ao comporem as coleções desses lugares da memória permitem ao pesquisador trabalhar com fontes de espécies diferentes de um mesmo período.

Carolina Barcellos aborda a catalogação e formas de interpretação dos Vasos Gregos ressaltando as primeiras catalogações e os arquivos provenientes destas coleções. Os critérios abordados pela autora foram criados para a cerâmica grega e defende o método de análise atribucionista[53].

Não há relação entre esse catálogo específico e o Vaso de Uruk, pois no caso dos vasos mesopotâmicos, a ênfase se concentra no estilo e é esse aspecto que demarca a temporalidade do objeto, não havendo uma preocupação com a sua

---

[52] Idem.
[53] DIAS, C.K.B. Abordagens metodológicas para o estudo de vasos gregos: a atribuição e a análise iconográfica. Revista Eletrônica Antiguidade Clássica: No. 004/ Semestre II/2009/pp.47-65.

autoria, uma vez que ao contrário dos vasos gregos, os artefatos na Mesopotâmia não eram assinados. Já o Vaso de Uruk, é único, não se enquadra em uma série, como o posto pela autora.

1.3- Lendo imagens: desvelando emblemas.

A partir da Escola dos Analles houve uma expansão dos campos do historiador e do conceito de fontes, fazendo com que o trabalho do investigador se tornasse um campo mais fecundo para as pesquisas e as interpretações da disciplina de História que, aliadas a apropriação dos conceitos de outras áreas como Antropologia, Sociologia e Arte contribuíram para as distintas analises de aspectos relevantes das sociedades.

Dentre concepções que foram se formando nessa nova fase destaca-se o conceito de representação o qual nos remete ao nome de Roger Chartier. Para o autor a representação diz respeito a como uma realidade social é construída, dada a ler por diferentes grupos sociais em tempos e espaços diversos[54].

As representações, nesse sentido, estariam presentes em distintos aspectos das sociedades e nas expressões que essa sociedade produz, portanto, podemos encontrá-la na literatura, em registros paroquiais e do estado, na iconografia, entre outros.

Com a ampliação do conceito de fontes a imagem passou de simples relíquia do passado, a objeto de análise que traz representações sobre esse passado e a forma como diferentes grupos construíram, vivenciavam e se apropriavam de sua mensagem, uma vez que a imagem não é apenas meio de expressão, mas também de comunicação.

Como fonte histórica a imagem pode ser lida e interpretada de diferentes formas, pois se deve levar em conta o olhar do historiador sobre o passado e o seu lugar nos conflitos do presente. Por isso uma mesma imagem pode ter leituras diferentes dependendo da vertente historiográfica a que o historiador está atrelado.

Torna-se importante lembrar que a redescoberta da imagem pela História ocorreu devido a sua associação com a ideia de representação, como se referiu à

---

[54] CHARTIER, Roger. **História Cultural: Entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

historiadora Sandra Pesavento. Nesse sentido a imagem pode ser considerada como uma espécie de texto com significações, características simbólicas e linguagem comum ao espectador/consumidor, afinal “toda imagem dá a ver, todo texto dá a ler, mas todo discurso se reporta a uma imagem mental, assim como toda imagem comporta uma mensagem discursiva[55]”.

Daí a imagem enquanto portadora de mensagem trazer algumas características a serem inferidas. Primeiro: que há uma compreensão comum sobre o significado da imagem para aqueles que estão ambientados a ela, ou seja, para seus contemporâneos. Embora possa haver uma espécie de variação de leitura pelos indivíduos do grupo a que ela é direcionada, há uma leitura comum sobre seu conteúdo específico que não é a mesma leitura feita por um estrangeiro, e por aqueles que não lhe são contemporâneos.

Embora o conteúdo da imagem possua o mesmo significado, os nuances de compreensão/apreensão lhes são distintos, devido à temporalidade que separa sujeitos e imagens. Então o grau de compreensão está relacionado com a aproximação do grupo ao qual a imagem/mensagem se destina, há uma tradução da imagem.

A segunda característica diz respeito à temporalidade a que a imagem se refere, pois esta pode perder ou assumir características e funções ao longo do tempo, dada a distancia temporal a que o observador se encontra. Alguns de seus atributos podem não ser interpretados da mesma forma, assim como pode assumir atribuições e funções diferentes da proposta original, no entanto, como já comentado a ideia comum (do grupo) permanece.

O terceiro, diz respeito aos espectadores alheios, tanto temporal quanto culturalmente, a aqueles diversos aos que imagem se destina. Ela não é criada para ter um caráter universal, sua criação serve aos propósitos da época, são específicos de determinado contexto geocultural. Sua leitura não pode ser apreendida senão com alguns conhecimentos prévios da cultura e do contexto a que essa imagem pertence.

---

[55] PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 86.

Outro aspecto que deve se levar em conta é a ideologia presente nas imagens, pois todo documento histórico, filológico ou iconográfico, tem como função primeira atender as demandas de determinada ideologia[56].

Assim, a imagem se relaciona ao tempo e ao espaço ao qual está inserida, como afirmou Pesavento:

> a imagem, enquanto registro de algo no tempo, é testemunho de época, mas testemunho também de si própria, tal como o texto literário, ou seja, é o momento de sua leitura, e não a temporalidade do seu conteúdo ou tema que cabe atingir. Em suma, ver como uma época se retrata ou retrata o passado, se for o caso, ou ver, na imagem, quais os valores e os sentimentos que se busca transmitir, quais os sonhos e fantasias de um tempo dado, ou quais os valores e as expectativas do social com relação aos atores[57].

As imagens foram criadas para determinado fim, servem a questões diversas dentro da sociedade, são "representações do mundo elaboradas para serem vistas[58]". Dessa forma, quando elas são eleitas como fonte histórica deve-se também levar em conta as lacunas, os silêncios e a ideologia presente nas imagens, bem como sua ligação com o contexto em que foi produzida e os fins para os quais era utilizada.

Michel de Certeau destaca que o que o produtor fabrica é diferente do que o consumidor recebe, há uma tradução por parte do consumidor, que o pesquisador deve levar em conta a realizar suas interpretações. Pois muitas imagens sofreram modificações ao longo do tempo, porém mantendo sua função original, adaptando-se aos novos contextos, às novas gerações, sem, entretanto perder de foco as gerações antecessoras, a imagem assume, portanto, dimensões e significados polivalentes.

Pensando as imagens o historiador e arqueólogo, Ulpiano Meneses acredita que estas:

> não tem sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando

---

[56] Ideologia é o conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, (...) Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (regras, normas, preceitos) de caráter prescritivo, normativo e regulador. CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia.** 20ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 113.

[57] PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004 p.87/88.

[58] Idem, p. 85.

> diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar[59].

Para o autor, a imagem pode se reciclar, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos,[60] essa função polivalente da imagem permite que ela transite por vários contextos e seu significado possa ser apreendido de diferentes formas e intensidade. O autor assume uma postura foucaultiana de cultura, e toma a imagem como um enunciado, que adquire sentido por meio da oralidade, em situação, por isso, acredita que é necessário abordar a biografia e a trajetória da imagem[61]. Isso é perceptível em relação às imagens referentes a Inanna, cujo simbolismo permite sua identificação e associação a essa divindade em contextos diversos, que será abordado mais adiante.

Em relação à Antiguidade e Idade Média Ulpiano de Meneses acredita que nestes períodos históricos a imagem possuía um valor afetivo, que envolvia as relações de subjetividade e autoridade. Segundo ele, "a autoridade independente do conhecimento, mas derivada do poder *que* atribuía efeito demiúrgico ao próprio objeto visual. Daí ele ser relevante em contextos religiosos e de poder político e com funções pedagógicas e edificantes[62]".

Especificamente em relação às imagens pintadas nos vasos antigos, o arqueólogo Gilberto da Silva Francisco, nos alerta para o fato de que "os estudos sobre a cerâmica tem influência em campos variados[63]". Nesse sentido a análise da cultura material permite que se investiguem aspectos relacionados às diversas áreas das culturas estudadas, como, política, economia, religião e cotidiano.

Ulpiano de Meneses vai mais além, pois para ele sem a cultura material a compreensão da sociedade estaria comprometida. A cultura material é essencial para a análise das sociedades antigas, mas essa análise deve fugir a dicotomia dessas fontes como negação ou afirmação de informações trabalhadas pelo

---

[59] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista brasileira de História:** São Paulo, v.23, n. 45, pp.11-36-2003, p. 28.
[60] Idem, p. 29.
[61] Ibdem, p. 28.
[62] MENESES, Ulpiano. Op. cit., p.12/13.
[63] FRANCISCO, Gilberto da Silva. O vaso grego hoje. **Revista Ciência e Cultura [online]**. 2013, vol.65, n.2, p. 37.

historiador nos documentos escritos ou do uso desses documentos como simples ilustração daquilo que o texto já estabeleceu[64].

O autor ainda nos lembra de que os artefatos devem ser considerados sob dois aspectos, como produtos e como vetores de relações sociais, ou seja, se por um lado resultam em formas especificas e historicamente determináveis de organização dos homens em sociedade, por outro encarnam e fornecem possibilidades para que se fabriquem e permaneçam, em certas direções, as relações sociais[65].

Ainda segundo Ulpiano de Menezes:

> não se pode desconhecer que os artefatos — parcela relevante da cultura material — se fornecem informação quanto à sua própria materialidade (matéria prima e seu processamento, tecnologia, morfologia e funções, etc), fornecem também, em grau sempre considerável, informação de natureza relacional. Isto é, além dos demais níveis, sua carga de significação refere-se sempre, em última instância, às formas de organização da sociedade que os produziu e consumiu[66].

Em relação aos relevos mesopotâmicos, Katia Pozzer propõe que estes serviam como forma de propaganda política, além de servir como aprendizado imagético, uma vez que pode ser entendido como uma forma de ensinar a população não alfabetizada[67]. Já Fabio Vergara Cerqueira acredita que as evidencias iconográficas possuem a capacidade de testemunhar aspectos da vida social e cultural de então[68]. Ou seja, esses conteúdos imagéticos teriam relação com aspectos da vida cotidiana e das representações culturais da época, está, portanto, relacionado a aspectos do universo religioso, amoroso e de outras esferas[69].

Para esse autor, até mesmo nas cenas mitológicas é possível encontrar referências da realidade concreta e não simples ilustrações de tradições literárias[70]. Essa questão é importante quando analisamos a iconografia mesopotâmica, pois esta traz em seus relevos motivos mitológicos entrelaçados em cenas do cotidiano, da política, etc.

---

[64] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista brasileira de História:** São Paulo, v.23, n. 45, pp.11-36-2003.

[65] Idem, p.113.

[66] Ibdem, p.107/108.

[67] POZZER, Katia Maria Paim; SILVA, Simone Silva; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Música e iconografia entre os assírios. **Clássica**: v. 25, n. 1/2, 2012.

[68] CERQUEIRA, Fábio Vergara. Interpretando evidências iconográficas da mulher ateniense. ***V. V,*** n°9/10. Pelotas, RS: Editora da UFPEL. Ago/Dez 2008. 2008, p. 01.

[69] Idem, p. 03.

[70] Ibdem, p. 05.

Segundo Othamar Kell, a iconografia do Antigo Oriente Próximo oferece vantagens únicas e exclusivas ao pesquisador como a originalidade, e a autenticidade, além disso:

> A iconografia oferece a nossas concepções prévias um espaço de manobra consideravelmente superior ao que oferece o fonema abstrato. Portanto, pode fazer evidente uma série de peculiaridades características do Antigo Oriente Próximo com maior rapidez e eficácia que os testemunhos escritos. A iconografia nos faz ver pelos olhos do Antigo Oriente Próximo[71].

Dessa forma, a utilização da iconografia como fonte histórica não serve apenas para negar ou afirmar o conteúdo das fontes escritas, ela possibilita novas abordagens e olhares singulares daquela sociedade.

Othmar Keel argumenta que:

> Já há muito tempo ficou estabelecido que, no geral, a maioria dos sistemas ortográficos do Oriente Próximo estavam – ou ao menos estiveram em algum momento -, ao contrário de nossa ortografia e signos, conectados de uma forma relativamente estreita a suas relativas artes pictóricas. Isto pode aplicar-se aos sistemas sumério-acadiano e hitita, e aplicam-se excepcionalmente ao sistema egípcio.(...) De todo modo, ao contrário dos textos, esses 'signos caligráficos' simplificam notavelmente o sentido proposto. Como monumentos, tendem a resumir um conceito particular em alguns 'gestos' grandiosos. Isto oferece enormes vantagens pedagógicas, especialmente em uma época de elevada sensibilidade para o visual[72].

O autor ainda demonstra que no Antigo Oriente Próximo, "o propósito da representação visual ou literária de um acontecimento ou objeto é assegurar a existência desse acontecimento ou objeto e permitir participar dele a quem o representa[73]". Assim sendo, é possível por meio da iconografia perceber como os sujeitos históricos representavam a si mesmos e o mundo ao seu redor, como lhe atribuíam significado, por meio de um sistema simbólico dinâmico que articulava distintos aspectos da sociedade.

Para tanto a utilização de artefatos como vasos, ex-votos e cilindros-selos contribuem para um panorama mais abrangente acerca do culto a *Inanna*, tendo em vista o simbolismo presente nesses documentos iconográficos.

A iconografia, para Erwin Panofisky, seria o ramo da História da Arte que se ocuparia do conteúdo ou significado das obras de arte, porém como algo distinto de

---

[71] KEEL, Othmar. La iconografia del Antiguo Oriente y el Antigo Testamento. Madrid: Trotta, 2007, p. 10.
[72] Idem, p. 09.
[73] Idem, p. 11.

sua forma[74]. O autor define a diferença entre conteúdo temático e forma e distingue três níveis de analise em relação ao tema ou significado.

O primeiro, denominado de tema primário ou natural, este seria subdividido em fatual e expressional, e se refere às chamadas forma puras, ou seja, a linha, a cor, os objetos, os animais, as plantas, etc, a esse processo descritivo e de reconhecimento denominou: descrição pré-iconográfica.

Já o tema secundário ou convencional, seria a percepção do que as forma representam (Grito do Ipiranga, por exemplo), pois para o autor os motivos artísticos são portadores de significado. A identificação ou classificação dessas imagens é chamada de iconografia ou descrição iconográfica.

O terceiro seria o significado intrínseco ou conteúdo, ou seja, a determinação de princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período ou classe social, crença religiosa ou filosófica, qualificados por uma personalidade e condensados em uma obra. Para Erwin Panofsky *"a descoberta e interpretação desses valores 'simbólicos' (...) é objeto do que se poderia designar por 'iconologia' em oposição à 'iconografia, ou seja, a interpretação iconológica[75]".*

É importante salientar que o autor faz uma distinção entre os termos iconografia e iconologia, o primeiro, cuja terminologia grafia significa escrever, portanto é um método descritivo, é, portanto, a descrição e classificação das imagens. O segundo refere-se à *logia*, ou seja, ao pensamento, denota algo interpretativo. Iconologia seria um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise[76].

Além disso, a análise iconográfica pressupõe mais que familiaridade com objetos e fatos, mas a familiaridade com temas específicos ou conceitos, transmitida por fontes literárias ou tradição oral, ou seja, a imagem dialoga com outras formas de expressão e compreensão do mundo, articula-se dentro da sociedade, é parte dela, uma visão especifica elaborada a partir dos conflitos, das contradições, dos consensos, enfim das ideologias pessoais ou coletivas[77].

Para o autor, a primeira e a segunda camada podem por vezes se confundir, mas a segunda sempre estará em oposição à primeira. Mas **"**em qualquer camada que nos movamos, nossas identificações e interpretações dependerão de nosso

[74] PANOFSKY, Erwin. **Estudios sobre iconologia.** 19. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2012, p.13.
[75] Idem p. 53.
[76] Ibdem, p. 54.
[77] PANOFSKY, Erwin. Op. cit.., p. 58.

equipamento subjetivo e por essa mesma razão terão de ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição[78]".

Nesse sentido a análise proposta pelo autor nos permite analisar a imagem em seu conjunto, relacioná-la ao contexto histórico de sua produção, pressupor as finalidades e objetivos dentro desse contexto, enfim criticá-la como fonte histórica, produtora e reprodutora de sentido e historicidade, a imagem torna-se, portanto, documento, testemunho.

Desta forma, a utilização dos artefatos já citados permite sua articulação com as fontes escritas, cada qual trazendo diversos sentidos, significações e problemáticas, pois o documento não pode ser entendido como dotado de sentido unilateral, mas na sua pluralidade, na sua multiplicidade de significados, ações e sentidos.

A importância de se conhecer o contexto histórico, as características culturais da época dos artefatos, nos direciona para as culturas mesopotâmicas, objeto do próximo tópico, que contribuirá para análises posteriores das fontes, entre eles, as de caráter iconográfico como o Vaso de Uruk, selos cilindros e ex-votos.

1.4 - O vaso como fonte

A sociedade hodierna é bombardeada constantemente por imagens. Elas estão presentes em toda parte, na mídia, nos muros, nos cadernos escolares, nas páginas de jornal e revistas, e também no universo digital. No entanto, a sua utilidade como transmissora de mensagem não é nova, porque essa prática de utilizar a imagem expressando uma ideia existe desde o período pré-histórico.

Durante a Antiguidade, por exemplo, a imagem foi usada intensamente. As encontramos gravadas em diferentes suportes, como vasos, relevos, esculturas, paredes, muralhas e obeliscos, "que frequentemente identificam a grandeza das civilizações antigas da Mesopotâmia, Egito, Pérsia, Grécia e Roma[79]".

Nas sociedades antigas, as expressões visuais antecedem o sistema gráfico, como é o caso da Mesopotâmia. Dessa forma, esses vestígios da cultura visual nos

---

[78] Idem, p.63/64.
[79] KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. ArtCultura,Uberlândia, v. 8, n. 12, jan-jun. 2006 , p. 97.

permite conhecer aspectos dessa sociedade em temporalidades em que as fontes escritas ainda não haviam surgido.

No entanto, como lembra Paulo Knauss, o surgimento da escrita não anulou a utilização das imagens, a iconografia continuou a dividir lugar com o sistema gráfico[80], assim a utilização de ambos na análise histórica só teria a contribuir para a produção do conhecimento.

Fabio Vergara Cerqueira argumenta que quando se aborda uma história social e do imaginário "o documento iconográfico pode não só completar e enriquecer as informações aportadas pela tradição literária, como também carregar significados, dados e fatos culturais que o historiador não encontra entre as fontes escritas[81]".

Embora o autor aponte uma dicotomia entre a tradição escrita e a iconográfica, denotando a primeira como pertencente à elite e a segunda as classes populares, ele frisa que estes aspectos devem ser relativizados, embora sejam válidos em seus princípios gerais[82].

No caso específico do Vaso de Uruk, uma das fontes utilizadas para a elaboração desse trabalho, ele não pode ser classificado como um artefato comum e produzido em larga escala, uma vez que apenas dois com tais características foram elaborados e sua referenciação em diversos selos cilindros atesta sua função sacra e ritual.

Também não se pode dizer que o imaginário presente no Vaso de Uruk seja diga respeito unicamente a um setor da sociedade, enquanto o texto se refere à ideologia da elite. Pois a intenção do escriba era perpetuar as tradições orais, do qual possivelmente ele participava.

José D'Assunção Barros argumenta que essa expansão nas possibilidades dos tipos de fontes históricas, que hoje se encontra disponível ao historiador, tornou-se possível "desde que a história passou a se postular como uma historiografia científica[83]", ampliando seus horizontes a partir do século XX. Para o autor:

---

[80] Idem, p. 99.
[81] CERQUEIRA, F. V. A Iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. In: História em Revista (UFPel), Pelotas, v. 6, 2000, p. 02.
[82] Idem, p. 88.
[83] BARROS, José D'Assunção. Fontes históricas: olhares sobre um caminho percorrido e perspectivas sobre os novos tempos. **Revista Albuquerque**, vol.3, nº 1, 2010, p. 03.

> A expansão documental começa com a gradual multiplicação de possibilidades de fontes textuais – isto é, fontes tradicionalmente registradas pela escrita – e daí termina por atingir também os tipos de suporte, abrindo para o historiador a possibilidade de também trabalhar com fontes não-textuais: as fontes orais, as fontes iconográficas, as fontes materiais, ou mesmo as fontes naturais[84].

Além disso, o autor também já se questionava se com o desenvolvimento das novas tecnologias, não teríamos "em pouco tempo um número significativo de trabalhos também explorando as fontes virtuais[85]" e poderíamos completar o pensamento do autor, e com acervos virtuais, o que hoje já é uma realidade.

Já em relação aos resquícios da Antiguidade, mais precisamente dos vasos, seu interesse advém dos viajantes franceses, ingleses e alemães dos séculos XVI e XVII, pois quando esses viajantes estiveram na Itália e Grécia eles se depararam com uma significativa quantidade desses objetos expostos em distintos lugares, o que lhes chamou a atenção. E, ao retornarem aos seus países, trouxeram informações acerca desses objetos antigos "que alimentavam a paixão pelas coleções[86]".

Para Fabio Vergara Siqueira, o interesse pelas coleções teria assumido um caráter de seriedade intelectual,

> quando Winckelmann insere essas antigüidades num projeto de História da Arte, revestindo a curiosidade colecionista de método e racionalidade, buscando um sentido e uma ordem na História da Arte dos antigos, através da escultura[87].

No século XVIII foram realizadas viagens sistemáticas para Itália e Grécia, para reconhecimento de campo e ordenação de objetos, o que resultou em uma mudança de perspectiva em relação às coleções, que passaram a se constituir de vasos gregos.

Assim, do interesse dos viajantes surgiu às primeiras coleções de vasos composta por vasos áticos, uma vez que seria mais fácil formar uma coleção de cerâmica do que de estátuas, além disso, as coleções particulares começaram a ser transferidas aos museus públicos que estavam sendo formados[88]. Essa etapa de

[84] Idem, p. 03.
[85] Ibdem, p. 03.
[86] CERQUEIRA, F. V. **O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a. C:** fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. In:**História em Revista** (UFPel), Pelotas/RS, 2005, p. 02.
[87] Idem, p. 2.
[88] Ibdem, p. 03.

descoberta dos vasos gregos e a constituição das primeiras coleções seria uma característica da fase denominada de Antiquarismo ou fase artística.

Além desta fase, o autor aponta ainda três fases que a ciência da imagem teria passado: a fase exegética, a fase da critica histórica e a fase do atribucionismo. A primeira teve como características a observação, descrição, interpretação e publicação dos resultados, mas voltado apenas a simbologia funérarea, visto que a maior parte dos vasos, nesse período, foram encontrados em tumbas etruscas.

A fase da critica histórica, esteve relacionada ao positivismo arqueológico[89], praticado século XIX. Em 1854, foi publicado o catálogo Antikensammlungen de Munique, por Otto Jahn, que postulava um método de catalogação "de cerâmica grega, baseado em múltiplas comparações, definições de proveniência, datação e localização das classes a que pertence o vaso[90]".

Já na fase do atribucionismo deu-se ênfase as atribuições de autoria e atributos iconográficos. Essa base desenvolveu um interesse pelos pintores dos vasos buscando sua autoria das cerâmicas que continham a assinatura do oleiro e pintor. Para Fabio Vergara Cerqueira, essa técnica permitiu estabelecer uma coerência de datação e estilo. Além disso:

> Os métodos de atribuição, baseados numa rigorosa identificação de estilos, datações, grupos e mãos de pintores, propiciam um melhor enquadramento histórico da documentação iconográfico, permitindo o enfrentamento entre os dados revelados pela iconografia e os dados revelados pela documentação textual. Estabelecendo a relação entre seqüências cronológicas e séries iconográficas, os estudos modernos podem levantar uma série de questões de relevância histórica, muito além da identificação do perfil de um pintor ou das peculiaridades técnicas de fabricação ou decoração do vaso[91].

No entanto, esse método de análise não funciona, senão parcialmente em objetos que não contenham a assinatura do artista. Na década de 1980 esse método se divide em duas correntes, uma iconografia positivista descritiva e uma iconografia interpretativa e histórica. Sendo que esta ultima acredita que a imagem transmitida

[89] Cerqueira aponta que o pressuposto da escola positivista era a ideia de poder descrever a vida dos antigos gregos por meio do estabelecimento de um corpus com base em um estudo codificado, ou seja, os vasos falavam por si mesmos. CERQUEIRA, F. V. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a. C: fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. In: **História em Revista** (UFPel), Pelotas/RS, 2005, p. 119/120.

[90] Idem, p. 120.

[91] Ibdem, p. 124.

transitaria entre o real e o simbólico, mas sem perde de vista sua relação com a autoria[92].

Dessa forma, a utilização dos vasos como fonte, como o mostrado nesse breve histórico não é novo e seus métodos são variados, dependentes do contexto e da vertente a que o pesquisador se relaciona. Pois como destacou Paulo Knauss, ao definir o uso de fontes escritas como paradigma para a análise e produção do conhecimento histórico no século XX, esta abordagem histórica acabou por desprezar "a influência e a abrangência do movimento dos antiquários e sua abertura para a diversidade das fontes da história[93]".

O vaso de Uruk é o suporte onde se constituiu o relato. Este possui representações gravadas tais quais os vasos gregos, mas suas funções, características e contextos se diferem, assim como a técnica utilizada para sua confecção. Os vasos são desta forma, o suporte iconográfico, a base onde os testemunhos de uma época foram gravados. O lugar onde ele foi encontrado denota sua função, assim como sua datação informa o contexto histórico de sua criação e intenção.

1.5 A cidade de *Inanna*: espaço sagrado e mito fundador.

Nos primeiros dias, primeiras noites e primeiros anos quando tudo que era necessário foi trazido à existência. Nos primeiros dias, quando tudo que era necessário foi adequadamente nutrido. Quando o pão foi cozido pela primeira vez no santuário e lares da terra.

Naqueles dias quando o céu e a terra haviam sido separados e o nome do homem foi fixado. Naqueles dias[94] em que o caos teria sido organizado, pois o deus do Céu An carregou os céus, o deus do Ar Enlil carregou a terra e Ereshkigal, a rainha do Grande Abaixo passou a governar o mundo inferior. Foi nesse primeiro instante que uma árvore singular, uma árvore de Huluppu[95] plantada às margens do

[92] Ibdem, p.125.
[93] KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura:** Uberlândia, v. 8, n. 12, jan-jun. 2006 , p. 102.
[94] A expressão "primeiros dias" é utilizada repetitivamente na narrativa mitológica, daí a mante-la.
[95] Salgueiro.

Eufrates e nutrida por suas águas, foi arrancada ainda pequena pela força do Vento Sul e levada pela correnteza do rio.

Então uma mulher que caminhava respeitando as palavras dos deuses, retirou a árvore do rio, a levou para Uruk e plantou em seu Jardim Sagrado. Ela cuidou do pequeno arbusto com suas mãos, e firmou a terra ao redor dela com seus pés, esperando que a huluppu crescesse e se tornasse um trono para que se sentasse e uma cama para nela se deitasse. Essa mulher era a deusa Inanna[96]*.*

Esse pequeno relato adaptado de parte do Mito *A árvore de Huluppu*, demarca simbolicamente aspectos distintos do universo mental e geográfico mesopotâmico. Após o caos ter sido organizado, os deuses terem ganhado seus domínios, o homem ter vindo à existência, uma vez que seu nome foi fixado[97], e tudo adequadamente nutrido, pois o pão foi cozido nos santuários e casas terrenas, ou seja, tanto os deuses quanto os homens estavam sendo alimentados, assistidos.

Nesse primeiro instante da ordem, a deusa *Inanna* caminhava pelas margens do rio Eufrates, o rio que banhava Uruk, a primeira cidade mesopotâmica[98] e tirou um pequeno arbusto do rio. O mito diz que *Inanna* levou o broto para seu Jardim Sagrado, nesse sentido, percebe-se uma clara alusão ao espaço da cidade como o espaço sagrado, uma vez que a cidade era domínio da divindade. A comparação do lugar como um jardim não foi aleatória, ela foi proposital, pois a cidade era conhecida como a região dos pomares, nela frutas, principalmente as tâmaras, que como se verá no segundo capítulo, um dos símbolos da divindade crescia e se multiplicava.

Uruk, cidade construída sobre uma plataforma de bambu[99], também foi o locus privilegiado da vida citadina, dos comércios intensos, dos intercâmbios culturais e expansão colonialista para muitos territórios. De acordo com os estudos recentes de Guendolyn Leick, esta cidade possuía as mais antigas, imponentes e numerosas construções arquitetônicas da Mesopotâmia. As ruinas de Warka cobrem uma extensão de 550 hectares e já foram contadas entre 18 a 20 metros de camadas de assentamentos.

---

[96] Adaptação do Mito A árvore de Huluppu. WOLKSTEIN, Diane; KRAMER, S.N. ***Inanna* queen of heaven and earth:** her stories and hymns from Sumer. New York: Harper & Row, 1988, p. 4-5.

[97] Para os mesopotâmicos as coisas não existem enquanto não forem palavras.

[98] Alusão ao título de Mario Liverani *Uruk a primeira cidade*.

[99] Uruk, foi o nome dado ao sítio arqueológico descoberto em 1856 (na atualidade Warka), é também o nome de umas das mais antigas cidades sumérias ao sul da Mesopotâmia.

Embora as escavações tenham sido suspensas, devido ao embargo econômico e comercial imposto pela ONU, o sítio arqueológico recebeu trinta e sete campanhas a partir de 1912, mas não foram totalmente exumados, restando ainda uma área de pelo menos 100 hectares a ser escavada[100].

A maioria dos trabalhos de escavação se concentraram nos maiores cômoros[101], conhecido na Antiguidade como *E-anna*, o qual ocupa o centro das ruínas e em um cômoro menor, localizado a oeste conhecido na Antiguidade como *Kulab*, uma espécie de bairro de Uruk. Quanto às escavações, a maioria das informações é proveniente do período conhecido como Uruk, ou seja, do Quarto Milênio ou ulterior, em especial das épocas neobabilônicas e selêucidas (Segundo e Primeiro Milênio respectivamente). Do Terceiro Milênio as descobertas foram esparsas e do período acadiano apenas algumas cerâmicas foram exumadas[102].

Os documentos apontam que Uruk foi um importante centro político e cerimonial, cuja superioridade permaneceu até o século VII, antes de ser conquistado definitivamente pelos árabes, em 654[103] e repousar sob os *tells* até meados do século XIX da nossa era, quando os exploradores modernos a reencontraram para perdê-la novamente a partir da Guerra do Golfo (1991).

Guendolyn Leick assinala que os níveis de escavações mais significativos datam de período posterior às camadas ubaidianas, assim o período denominado de Uruk Antigo (c. 3800-3200), compreende os níveis de escavação X a III ao apresentarem uma fase cultural com certa homogeneidade. Contudo, como salienta a assirióloga, o fenômeno de Uruk não se restringiu ao sul da Mesopotâmica[104], fato esse apontado também por Guilhermo Algaze[105].

A autora assinala a importância dessa cultura não apenas para a Antiguidade, mas para todos os estudiosos contemporâneos:

> O período de Uruk representa, talvez, o mais intrigante quebra-cabeça em toda a história mesopotâmica, por causa das muitas questões suscitadas pela propagação sem precedentes de um material cultural por tão vasta

---

[100] LEICK, Guendolyn. **Mesopotâmia:** a invenção da cidade. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
[101] Elevações de terreno.
[102] Idem.
[103] Ibdem.
[104] Traços representativos dessa cultura foram encontrado para além das fronteiras iraquianas, na Síria, Turquia, Irã Ocidental, entre outros.
[105] Ver o Sistema mundo de Uruk.

> área e pelo desenvolvimento do urbanismo, do qual Warka é o mais impressionante e grandioso, (...)[106].

De forma resumida podemos assinalar que a cultura urukense plenamente desenvolvida teria surgido após o nível X (c. 3800), com o surgimento dos cilindros selos em torno de c. 3600, ou seja, em Uruk VII, uma arquitetura monumental datável em c. 3400 aproximadamente e a criação de um sistema gráfico em torno de 3200.

Guendolyn Leick acredita que por mais que não saibamos as condições de vida na cidade de Uruk, é certo que ela ocupou um papel muito importante no Oriente Próximo, pois era o único centro urbano realmente grande durante o Quarto Milênio[107]. A cidade possuía dois centros cerimoniais Eanna e Kulab, uma arquitetura pública proemial e sem concorrente para aquele período[108].

Os avanços arquitetônicos, culturais e tecnológicos desenvolvidos em Uruk foram tantos que o título de Mãe das cidades, não seria equivocado. No entanto, todo o debate acerca do desenvolvimento e do próprio papel da cidade em relação às demais está ainda longe de se esgotar.

O historiador italiano da Antiguidade, Mario Liverani, por exemplo, acredita que um dos maiores feitos da história humana seria a fase de mudança das sociedades pré-históricas em sociedades históricas referindo-se a invenção da cidade.

O autor destaca que tal transição recebeu diversos nomes ao longo das pesquisas históricas e das correntes a que estavam atrelados os pesquisadores. Independente do nome com que foram batizados, estes se refere a um mesmo processo, que sendo polifacético e profundo teriam mudado completamente a organização das sociedades humanas[109].

Assim, a revolução urbana, para utilizarmos o termo do arqueólogo Gordon Childe, ou simplesmente a formação das primeiras urbes tem sido abordada como forma de explicação para diversas temáticas referentes às sociedades humanas.

---

[106] LEICK, Guendolyn. **Mesopotâmia:** a invenção da cidade. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2003, p.58.

[107] O sitio tinha uma área de 5,5 km quadrados se comparada com Atenas no século V a. C, que tinha entre 2 e 3 km de extensão. Ver: LEICK, Guendolyn. **Mesopotâmia:** a invenção da cidade. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

[108] Idem, p. 70-72.

[109] LIVERANI, Mario. **Uruk:** la primera ciudad. Barcelona: Bellaterra, 2008, p. 9-10.

Mario Liverani destaca que a cidade de Uruk, situada na Baixa Mesopotâmia, já no final do quarto Milênio seria a mais antiga de todas, sendo também a melhor documentada e possuiria, além disso, um especial interesse para a sociedade ocidental, pois muito daquilo que o autor chama de elementos de civilização derivam-se da cultura urukense.

Assim, para o autor:

> Terminada a longa etapa das culturas neolíticas do Oriente Próximo, do IX ao IV Milênio a.C, a cultura chamada de Uruk marca o inicio da primeira sociedade urbana, complexa e estatizada. Na fase madura desse processo (Uruk tardio, 3200-3000 a.C) se produz a expansão definitiva deste, com concentrações urbanas de um tamanho antes inimagináveis (100 hectares em Uruk), uma arquitetura religiosa imponente e faustosa (sobre a área sagrada do Eanna de Uruk) e o inicio da escrita, com a consequente administração refinada e impessoal[110].

A obra de Mario Liverani, como este mesmo destaca, se propôs a classificar o processo de formação da cidade e do estado, tendo como objeto a cidade mesopotâmica de Uruk, dando especial atenção aos fatores sociais, políticos e ideológicos.

Assim, por meio da documentação escrita[111] e da cultura material, o autor aborda a economia, as formas de regadio e a produção agrícola e as relações de poder (político, religioso) que compõem o que ele denominou de estado arcaico de Uruk, demonstrando a complexidade desta cidade desde o último cartel do Quarto Milênio[112].

O pesquisador ainda aponta que o processo de estatização da cidade seria primário e o mais antigo, e por isso não teria recebido influência externa. Mario Liverani separa o processo de urbanização entre templário e palaciano, sendo que o primeiro processo seria marcadamente templário[113], o que nos remete ao seu complexo templário.

O principal centro religioso de Uruk foi denominado de E-anna, templo/lar deusa *Inanna* desde muito cedo, como demonstra a ligação dessa divindade com a cidade que pode ser atestada por diversas fontes, entre elas, *A árvore de Hullupu*, já mencionada, *Inanna e Enki*, *O descenso de Inanna* e hinos dedicados à deidade.

---

[110] Idem, p. 10.

[111] O autor acredita que a primeira escrita se originou da evolução urbana como resultado da necessidade de registro administrativo.

[112] LIVERANI, Mario. **Uruk:** la primera ciudad. Barcelona: Bellaterra, 2008.

[113] Idem.

Voltando ao mito *A árvore de Hullupu*, percebemos que ao tirar a pequena muda das águas e plantá-la em seu Jardim Sagrado, a divindade metaforicamente acolhia os sumérios que pela via fluvial haviam ancorado nessas paragens[114]. A cidade era propriedade da deusa, isso era bem claro aos mesopotâmicos, cujos deuses elegiam um representante terreno, o *en* ou *lugal*, para administrar seu espaço. Para uma administração eficaz era preciso registrar para além da memória as transações internas e externas. Assim, a escrita não surge por acaso, ela provem da necessidade de contabilizar os bens da divindade, daí a ideia de complexo templário, do templo como o armazém e celeiro. O rei era o administrador dos deuses.

Essa narrativa mitológica diz ainda que *Inanna* cuidou do broto com suas mãos e esperou até que este crescesse para que se tornasse sua cama e seu trono, o que ocorreu após alguns percalços e com o auxílio do mais famoso herói e rei de *Uruk*, Gilgamesh. A construção do espaço sagrado, a domesticação ou simbiose com os habitantes autóctones são indícios de que a divindade já tinha seu culto bem raigado quando da chegada dos sumérios[115] por volta de 3500.

É interessante notar que a divindade não queria apenas um trono, símbolo de majestade para reinar, mas também uma cama, símbolo transformado em ex-votos em período posteriores e dedicados a ela, cujas interpretações por Clio vêm ganhando destaque na atualidade.

São indícios antes desconsiderados que permitem novas interpretações em relação aos olhares já cristalizados, assim, as pistas sobre a Senhora de *Uruk*, trazem sua linguagem formada de leitos e lençóis, canções de amor e hinos de louvor, pequenas frases que condensam ideologias e modelos, além de uma rica iconografia que vem ganhando espaço na interpretação dos pesquisadores do Antigo Oriente Próximo.

A cidade com seu caráter expansionista resistiu à diversas invasões e se reergueu depois de diversas derrotas sustentada possivelmente pela fé em sua deusa guerreira e amante, que conquistava reinos e povos com seu erotismo e sua belicosidade. A patrona de Uruk teve templos erigidos em diversas cidades e tornou-

---

[114] Os sumérios são um grupo de procedência desconhecida, teriam se estabelecido na Mesopotâmia por volta do quinto milênio, antes o local era habitado por uma cultura autóctone que os estudiosos denominaram de ubaidianos, nome derivado dos descobrimentos em Tell Ubaid.

[115] Embora esta interpretação seja meramente especulativa, pois o texto que trata desse mito é de período posterior, essa hipótese não pode ser descartada, uma vez que a documentação escrita descende da tradição oral com a qual conviveu durante toda a historia desses povos.

se protótipo de outras divindades para além das muralhas de sua cidade e do território mesopotâmico.

Sua relação com seus fieis, sua personalidade, atributos e atuação devem ser examinados em conjunto com sua ligação com o lugar, pois dizem respeito às construções religiosas coletivas cujas narrativas mitológicas demonstram toda a engenhosidade e criatividade dos habitantes do Kalam. Daí a levantamos duas questões importantes e que procuraremos responder de acordo com nossas limitações. Por que o mito fundador dessa cidade traz além do trono, elemento importante que atesta a realeza divina de *Inanna*, um leito? Quem era a deusa *Inanna* e por que em muitos textos a colocam como uma mulher?

Nesse sentido, outras fontes nos auxiliaram a percorrer os caminhos de *Inanna* e demarcar algumas de suas características gravadas em imagens, símbolos e nas fontes filológicas.

1.6 Apresentando *Inanna*: traçando um esboço.

Inanna, a deusa multifacetada da cultura mesopotâmica, foi cultuada durante toda a história dessa sociedade. Esse tópico discorre sobre quem foi *Inanna,* como era apresentada nas fontes mesopotâmicas, para no segundo capítulo abordarmos seus símbolos, facetas e percepções de outros historiadores, trançando assim um paralelo entre o imaginário dessa sociedade e nossas interpretações acerca do passado.

No fragmento abaixo, do período babilônico, *Inanna*, aqui chamada pelo nome semítico de Ishtar, aparece dando testemunho de quem era e das proezas que faziam parte de sua glória:

> Eu sou Ishtar, deusa do entardecer. Eu sou Ishtar, deusa das manhãs! Sou Ishtar, que abre e fecha as portas dos céus, o brilho dos céus reflete minha glória; eu apaziguo os céus, acalmo a terra, para minha glória; sou a que brilha nos céus resplandecentes, cujo nome é brilhante no mundo habitado, para minha glória. Para minha glória, sou proclamada Rainha dos céus tanto acima como abaixo. Para minha glória subjulgo as montanhas, eu sou o cume das montanhas[116].

[116] PEINADO, Federico L. **Himnos babilónicos.** Madrid: Tecnos, 1990, p. 41.

Senhora do amanhecer e do entardecer, a estrela Vênus, a mais brilhante do céu, assim ela se autoproclamava, assim era descrita e referenciada em diversos hinos, a estrela de oito pontas a acompanhava na iconografia e por vezes a simples presença dessa figura representava a deusa.

A Rainha dos céus, como cantada nos hinos, detinha as chaves para abrir e cerrar suas portas, mas também podia serenar a tempestade, ou ser ela a própria tormenta. Afinal, todos os poderes lhe foram dados por *An*[117], além dos domínios sobre os céus e a terra, ela recebeu o senhorio, a realeza, a batalha, o poder da inundação e da tempestade. Ela era a vaca selvagem, a doadora de vida[118].

Em outro hino, um balbale, ela fez questão de nomear seus templos na terra:

> Em Uruk o Eanna é meu,
> Em Zabalam o Gigunna é meu,
> Em Nippur el Duranki é meu,
> Em Ur o Edilmuna é meu,
> Em Adad o Esharra é meu,
> Em Kish o Kursag-Kalamma é meu,
> Em Kisiga o Amashkuga é meu,
> Em Umma o Ibgal é meu;
> Em Agadé o Ulmash é meu
> Existe algum deus, apenas um que possa competir comigo[119]?

Inanna fazia questão de dizer que comandava os deuses, que a ela estes prestavam homenagens, tal quais os seres humanos. Um trecho de um hino composto por Enheduana, neta de Sárgon de Agadé e sumo sacerdotisa do deus lua, Nanna, em Ur, elenca como a deusa era conhecida:

> Tu és conhecida por ser alta, como os céus,
> És conhecida por ser vasta como a terra,
> És conhecida por massacrar as gentes,
> És conhecida por devorar os mortos como um cão,
> És conhecida por seu feroz semblante,
> És conhecida por seus flamejantes olhos,
> És conhecida por sua maldade e desobediência,
> És conhecida por tuas muitas vitórias[120],

Aqui os aspectos terríveis da divindade se apresentam, nesse trecho *Inanna* é a Senhora da Batalha, que aspira maldade e que devora os mortos, nesse sentido a

---

[117] O deus do Céu An aparece posteriormente nos hinos paleobabilônicos, mas seria uma adaptação aos novos contextos políticos e religiosos, pois as fontes mais antigas indicam que *Inanna* reinava sozinha no E-anna, no entanto não entraremos nessa discussão aqui.

[118] PEINADO, Federico Lara. **Himnos sumerios**. Madrid: Molina, 1988, p. 46.

[119] Idem, p. 47.

[120] Ibdem, p. 52-53

deusa seria a própria guerra. Mas o mesmo hino traz outros atributos, e inclusive faz menção ao casamento sagrado ao dizer que para ela foi erigido um leito nupcial de acordo com os ritos.

Se por lado seu aspecto marcial e fúnebre se faz presente, por outro, a divindade era evocada como à senhora de todas as terras, capaz de multiplicar todas as criaturas viventes. Foi denominada de deusa doadora de vida e misericordiosa mulher de coração radiante. A dualidade era uma constante na personalidade da *Inanna*, que podia ser cultuada em seus distintos aspectos, aparentemente dispares, no entanto complementares.

Interessante notar, que a sumo sacerdotisa aponta, que o "reino dos céus foi tomado por uma mulher[121]". Assim, a deusa era antes de tudo, ou por definição uma mulher. Em alguns hinos ela foi chamada de barbuda, fazendo alusão a uma possível androginia, e em algumas imagens traz traços viris, como pernas delineadas como as masculinas. Nesse sentido, creio que as representações se devam apenas a sua correspondência como divindade da guerra, que até o momento tem sido apresentada como uma atividade masculina pelos pesquisadores[122] e sua titulação como patrona dos exércitos. O fato de a divindade transmutar mulheres em homens e vice e versa não a qualifica como andrógina, mas se refere as suas características como divindade das práticas sexuais, que agregava setores distintos da sociedade e consequentemente com gostos sexuais diferenciados.

Os aspectos bélicos de *Inanna* são louvados em diversos hinos, os quais comparam sua fúria, por exemplo, com a de um dragão ao mesmo tempo em que a caracterizam como dotada de uma alegria extraordinária, como é o caso desse hino sumério:

> Senhora, nascida de Ningal jubilosamente para a alegria,
> Como um dragão você possui a força de aniquilamento,
> *Inanna*, nascida de Ningal jubilosamente para a alegria,
> Como um dragão você possui a força de aniquilamento.
> Estas entronizada sobre um tormenta de vento (...)
> Adotaste desde o ventre de tua mãe a defesa e as armas (...)

---

[121] O céu pertencia ao deus *An*, mas *Inanna* usurpa seu domínio. Embora haja uma discussão a respeito desse mito, sua interpretação e de sua construção tardia, ele data do período neo-sumério, não entraremos nessa discussão nesse momento.

[122] Não encontrei relatos nas fontes que apontem que as mulheres guerreavam, mas não compartilho da dicotomia guerra para os homens e ambiente doméstico para as mulheres.

> Senhora, frente a ti ninguém se mantem firme na luta, filha de Zu-en, que se levanta o céu, que irradia pavoroso prestígio[123] (...)

Dragão, leão, leoa, a força e a ferocidade da divindade eram qualificados de muitas maneiras, ela aniquilava o inimigo, o campo de batalha era seu parque de diversões, onde se divertia fazendo o sangue jorrar. Nesse sentido, é perceptível que o uso de hipérboles e metáforas pelo poeta era um recurso de linguagem que tinha a função de promover e salientar aspectos relevantes naquele contexto para o culto. Era também uma forma de propagar a crença em uma divindade de caráter múltiplo, que podia atender a diversos aspectos da sociedade, que podia se relacionar a uma multiplicidade de devotos.

É possível também que essa diversidade de características fosse um recurso real e templário para manter a sociedade coesa, uma tentativa de homogenia por meio de uma divindade que podia reunir muitos aspectos em torno de si. Mas é importante salientar que essas adequações e acréscimos não são ocasionais, uma vez que esse caráter múltiplo foi atestado desde seus primeiros vestígios, o que há são formas de permanência e adaptações aos contextos, um dinamismo que acompanha a deidade sempre.

Inanna era a deusa de uma miríade de símbolos e funções, a qual se verá mais adiante, era a mãe misericordiosa e a dama guerreira, a amante voluptuosa, a vaca selvagem, a senhora da justiça, a conquistadora, aquela que transformava homens em mulheres, que frequentava as tavernas e ruas em busca de companhia, que conquistava territórios divinos e humanos. Esta era *Inanna* cantada nas fontes, apresentada e representada na iconografia, perpetuada no culto, temida e amada como qualquer divindade mesopotâmica.

A jovem patrona de Uruk, cujo espaço sagrado oscilava entre a guerra e as práticas sexuais, o leito e campo de batalha. E o leito tornou-se com o tempo um de seus emblemas traçado em cantos, mitos e imagens.

1.7 Um leito de linho branco: cruzando as fontes.

Após esperar por anos para transformar a pequena *huluppu* em seu leito e trono, a deusa se deparou com algumas dificuldades, pois personagens mitológicos

[123] PEINADO, Federico Lara. **Himnos sumerios**. Madrid: Molina, 1988, p.31-32.

da cultura mesopotâmica também resolveram tomar sua árvore, entre eles, o pássaro *Anzu*, que fez seu ninho nos galhos e a donzela *Lilith* que teria encontrado abrigo em seu tronco. Então “a jovem mulher que amava sorrir chorou, como *Inanna* chorou, mas eles não abandonaram a sua árvore[124]”. A divindade procurou a ajuda do deus sol *Utu*, seu irmão, mas ele não quis ajudá-la.

Em busca de auxílio, a deusa procurou o herói da cidade, o guerreiro Gilgamesh, que vestiu sua pesada armadura, e em posse de seu pesado machado, entrou no Jardim Sagrado da *Inanna*. Após ter expulso os invasores, o herói esculpiu para sua sagrada irmã um trono e uma cama. Em agradecimento pelos feitos de Gilgamesh, a deidade esculpiu para ele um *pukku*[125] e um *mekkû*[126].

Interessante notar, que as personagens que ocuparam a árvore tem suas origens em povos que não eram originários desse espaço, eles eram estrangeiros, como Lilith, cuja origem é semita. Ao longo da história dessa localidade, diversos povos ali se estabeleceram um dos principais deles os semitas, inclusive assumindo o comando em muitos momentos, como Sargão I (2350), de Acade, fundador do primeiro império mesopotâmico.

Em seu mito de origem, Uruk já salientava suas disputas territoriais, lamentava a chegada de outros povos e os combatia. *Inanna* chorou, a cidade chorou, os outros deuses não interferiram, foi o herói de Uruk, seguido dos filhos da cidade que se reuniram e a libertaram. *Unug* era de *Inanna,* era dos urukenses.

Então um trono foi esculpido para a divindade e um leito foi confeccionado da madeira da árvore, o espaço foi conquistado, demarcado e sacralizado. Ve-se que desde o primeiro momento a divindade chama às armas e às práticas sexuais. Ela quer uma cama para repousar, um leito que alegre o coração, como diz o relato. As narrativas de *Inanna* sempre remetem a outro texto, como a celebração de suas bodas com o pastor Dumuzi, por exemplo.

---

[124] WOLKSTEIN, Diane; KRAMER, S.N. ***Inanna* queen of heaven and earth:** her stories and hymns from Sumer. New York: Harper & Row, 1988, p.06.

[125] Tambor.

[126] Baqueta. Pukku e Mekkû são denominações semitas, os vocábulos sumérios são respectivamente ^{giš}ellag e ^{giš}e-ke$_4$-kèma. Há uma divergência entre os estudiosos sobre a função ou mesmo o que seriam esses objetos. Kramer, por exemplo, acreditava que seriam a baqueta e o tambor. Recentemente Vermaak propôs que seriam peças de tabuleiros de jogos relacionados aos símbolos de *Inanna*/Ishtar. Para detalhes ver: VERMAAK, P.S. A new interpretation of the playing objects in the Gilgamesh Epic. **Journal for Semitics:** 20/1 (2011) pp. 109-138. Mas se realmente esses objetos se referem a um jogo de tabuleiro, minha opinião, devido aos símbolos envolvidos (leão, árvore, humanos) e as descrição de Vernaak das peças, é que seria um jogo rememorativo do mito *A árvore de Huluppu,* onde as peças e objetivos do jogo relembrariam o relato mitológico.

Essa hipertextualidade[127] foi uma constante nas narrativas da divindade, como uma saga de diversos episódios, as “aventuras” vividas por ela estão cheias de simbolismos a serem interpretados. Na Corte de *Inana e Dumuzi*, os detalhes do leito nupcial são evocados, como paradigma as núbeis mesopotâmicas, mas também como demarcação de um aspecto de sua sacralidade.

De acordo com esse relato a divindade estava preocupada com seus esponsais, que deveria ocorrer na época da colheita, logo na festa do Ano Novo, o *akiti*, de acordo com o calendário mesopotâmico e o próprio mito, onde a divindade inicia o dialogo com seu irmão, o deus sol, atestando que as flores de linho eram lindas e que estas estavam em ponto de serem ceifadas.

Utu responde que colherá o linho para a divindade, mas *Inanna* continua questionando sobre a fiação e preparação deste. O texto aponta os artifícios da deusa que busca fugir a todo o momento das bodas, pois não quer fiar o linho, o qual o irmão diz que o fará, também não quer trançá-lo, tecê-lo ou clareá-lo para que se torne um lençol para o leito nupcial. Por fim, questiona quem iria para o leito com ela e contrariada acaba aceitando as bodas com o pastor *Dumuzi*. Importante notar nesse relato a presença novamente da cama, a qual deveria ser coberta com um lençol de linho branco, ricamente trabalhado e confeccionado para este fim.

O jardim novamente aparece, como metáfora para a consumação do casamento e como *locus* privilegiado onde ele deve ocorrer. *Dumuzi* deseja seguir até o esse local acompanhado da divindade, ele quer ir até o pomar, e sob a macieira plantar “a doce semente coberta de mel[128]”. Isso nos faz pensar se o leito deveria ser colocado em meio ao jardim, ou se a câmara nupcial deveria evocar a ideia de um jardim das delícias, pois o mito evoca essa possibilidade. Além disso, aponta com precisão em relação ao tempo que isso deveria ocorrer: à noite, horário privilegiado dos amantes, dos encontros noturnos na taberna, nas ruas, nos lares. Nesse trecho a divindade discorre:

> Ontem à noite, eu, a rainha, estava brilhando,
> Ontem à noite, eu, a Rainha do Céu, estava brilhando

---

[127] Um exemplo disso é o artigo de F. Rodrigo Cabrera Pertusatti que aborda a intertextualidade na literatura mesopotâmica presentes na Descida de *Inanna* ao Mundo Inferior e as possíveis adequações palimpsestuosa deste. Ver: PERSUATTI, F.R.C. Transtextualidades en la literatura mesopotámica. Vínculos palimpsestuosos entre *El descenso de Inanna al Inframundo* y la himnología real neo-sumeria y paleo-balilónica. **Revista Mundo Antigo** : Ano IV, V. 4, N° 07 , Junho, 2015, p. 70-102.

[128] WOLKSTEIN, Diane; KRAMER, S.N. ***Inanna* queen of heaven and earth:** her stories and hymns from Sumer. New York: Harper & Row, 1988, p. 40.

> Como eu estava brilhando e dançando,
> Cantando louvores por ocasião da vinda da noite.
> Ele me encontrou - ele me conheceu!
> Meu senhor Dumuzi me encontrou.
> Ele colocou a mão na minha mão.
> Ele apertou seu pescoço contra o meu[129].

Novamente aparece a relação da divindade com o planeta Vênus, estrela do amanhecer e do entardecer. *Inanna* continua sua narrativa dizendo que o rei chamou-a para a cama, e qualifica o leito de diversas formas: como a cama da realeza, da doçura dos quadris, a cama que alegra o coração[130]. Assim, ela chama o rei para o leito onde ela própria teria estendido os lençóis. Ela deseja o leito, desde o princípio um de seus domínios, construído pelo herói da cidade, Gilgamesh, desejado e esperado pela deusa quando a *huluppu* ainda era pequena. Símbolo que a acompanhou durante toda sua trajetória, um leito estilizado transformado em ex-votos onde dois amantes se acariciam (figura 02), por vezes onde uma figura feminina nua se encontra sozinha no centro ou simplesmente um triângulo (figura 03), evocação da deusa e representação da divindade traçado no interior.

[129] Idem, p. 41.
[130] Ibdem, p.42.

Figura 02
Placa de terracota.
Proveniente de Susa, II Milênio. Hoje no museu do Louvre.

Fonte: LEICK, G. **Sex and eroticism in Mesopotamian literature**. New York: Taylor & Francis, 2003.

Figura 03
Placa de argila.
Fragmento de ex-voto, escavado na região de Diyala. Período Babilônico Antigo.

Fonte: JACOBSEN, Thorkild et al. Old Babylonian public buildings in the Diyala region. The University of Chicago Oriental Institute Publications 98. Chicago: University Chicago, 1990, p. 231.

Nota-se nas figuras os símbolos referentes à divindade e seus aspectos eróticos, como o triângulo de cabeça para baixo, o colar, mas principalmente a demarcação do leito, pois era nele que o sexo sagrado acontecia. Ele não era apenas um elemento decorativo, representava civilidade e seu enunciado sexual era claro.

A deusa das práticas sexuais exigia tributo para uma de suas características sagradas: o ato sexual, o sexo era uma forma de encontro com o divino, uma maneira de obter favores da divindade e proteção desta, ao mesmo tempo ele era condição indispensável para louvar e honrar *Inanna*, pois sua presença evocava a deidade, assim como outros símbolos também o faziam, como se verá no segundo capítulo. Além disso, o leito demarcava um território, ele apresentava um limiar, era preciso ultrapassar as marcas que o cercavam para adentrar ao espaço sagrado, o espaço criado para o deleite.

Nas narrativas imagéticas mesopotâmicas relativas à vida sexual (representações) temos diversos artefatos confeccionados de muitos materiais, além dos apresentados acima referentes ao aspecto religioso, há também placas que apresentam o coito *a tergo*, em que uma mulher inclinada para frente bebe em uma espécie de vaso, sorvendo o líquido por um canudo comprido, enquanto um homem a penetra, essa cena não está relacionada à vida religiosa, mas a cotidiana, possivelmente também a cenas das tabernas.

Dessa forma, as imagens dos ex-votos dedicados a *Inanna* e sua presença em templos e na fachada das portas dos lares mesopotâmicos atestam a importância da sexualidade para os povos que viveram entre os dois rios. Assumem por vezes, a função de amuletos de proteção, de desejos emoldurados em barro, identificavam os devotos da divindade e suas formas de contato com sua padroeira.

Um hino dedicado à divindade, *Dumuzid-Inana D1*, traz a relação entre imagem e texto no que se refere à cama votiva. *Inanna* protagoniza a cena arrumando a cama com lençois e ervas aromática, da mesma forma que preparava seu leito preparava também seu corpo para o abraço sagrado, além disso, o rei também aparecia fazendo as purificações para o encontro com a divindade:

> No dia do desaparecimento da lua, o dia marcado (?), O dia em que o leito será inspecionado, o dia em que o senhor vai fazer amor, (...)
>
> Ela (*Inanna*) o deseja, ela o deseja, ela deseja o leito. Ela deseja o leito que alegra o coração, ela deseja o leito. Ela deseja o leito do doce abraço, ela deseja o leito. Ela deseja o leito real, ela deseja o leito. Ela deseja o leito de rainha, ela deseja o leito.
>
> Quando ela faz confortavelmente, quando ela faz confortavelmente, quando ela faz confortavelmente no leito; quando ela faz confortavelmente no leito que alegra o coração, quando ela faz no leito confortável; quando ela faz no leito do doce abraço confortável, quando ela faz confortavelmente no leito; (...)
>
> ela cobre o leito para ele ......, cobre o leito para ele; ela cobre o leito para ele ......, cobre o leito para ele; ela chama o rei para seu doce leito, ela chama o amado[131](...)

Nota-se que a repetição faz parte desse tipo de laudatória, como a recitação de um sortilégio, a recorrência das frases invocam o poder da sexualidade, eram encantamentos que tinham um fim duplo, testemunhar a força da relação sexual ao se invocar o nome da divindade e seus elementos de poder e ratificar uma prática por meio da sabatina de seus atributos principais.

---

[131] ETCSL: T.4.08.30, A song of Inana and Dumuzid (Dumuzid-Inana D1). Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.4.08.30#

A cama, o leito florido, purificado, espargido com ervas era o um dos locus privilegiados onde uma das personificações de *Inanna* age, o poder feminino da sensualidade, da sexualidade conjugal, da consumação do hierogamos. Mas esta cama não podia ser qualquer uma, devia ser aquela que alegrava do coração, pois precisava estar purificada, abençoada, tratada de forma adequada para que o coito mágico acontecesse. A cama era símbolo de uma hierofania, pois nela o abraço sagrado de *Inanna* ocorria, nela a divindade se manifestava em todo o seu poder de estrela do Entardecer, a deusa das práticas noturnas, do coito mágico dos poderes femininos.

O leito estilizado trazia entalhes e adornos, exalava perfumes, tinha a palha macia, era corfortável. Ele podia trazer também lençois de linho ricamente trabalhado salpicado de ervas. Um hino ao templo se refere a este como a casa de *Inanna*, a casa “onde ervas brilhantes estão espalhadas sobre a cama florida, o quarto de dormir da santa *Inanna*, onde a senhora da planície se refresca[132]”.

A cama era assim, símbolo e atributo, lugar de poder e de encontro com o divino. Dessa forma, o hierogamos não era apenas um rito de passagem e empoderamento real, ele era uma prática mágica, um símbolo da magia sexual praticada e reproduzida por todas as classes sociais com intenções diversas. Não era apenas o rei que essa prática beneficiava ao legitimar seu reinado e atribuir fertilidade, mas também as pessoas comuns que reencenavam em escala microscópica os ritos do casamento sagrado, evocando o poder da divindade em causa própria.

Como portal, como divindade limiar, *Inanna* defende contra os maus presságios, era uma divindade protetora. Ao ultrapassar o limite, das portas, dos portões, da cama, da abertura sexual, o praticante entrava em um ambiente divino, mágico, o espaço onde a divindade reinava e onde seu poder emanava sem véus.

As funções e atributos de *Inanna* eram complexos e variados. Como disse Thorkild Jacobsen, embora a divindade tenha sido considerada, deusa da chuva, da guerra, estrela do amanhecer e do entardecer e divindade das prostitutas, estes epítetos ainda estão longe de esgorar sua natureza. “Ela parece ter uma mão em

---

[132] ETCSL: c.4.80.1, **The temple hymns.** Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgibin/etcsl.cgi?text=c.4.80.1&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=c4801.210#c4801.210. Consultado em março de 2015.

quase tudo e é justamente denominada Nin-me-sar-ra, 'Senhora de uma miríade de serviços[133]'". O autor ainda se surpreende dizendo que:

> É notável que nesta mistura de traços contraditórios, o processo de humanização dos mitos e contos, deveria ter sido capaz de encontrar uma unidade interna para apresentar sua infinita variedade, mas que facetas de uma personalidade divina crível. No entanto, de forma muito considerável que é o caso. O que não pode ser absorvida ou foi considerada periférica parece ter se tornado serviços que a deusa detinha, em vez de traços de seu caráter[134].

Assim para se compreender as formas de sexualidade presentes no culto a *Inanna*, mais do que direcioná-las ao casamento sagrado, precisamos percebê-los para muito além do culto à fertilidade, como objetos de devoção que estavam relacionados ao mundo divino, o qual justificava sua prática e existência.

Durante muito tempo o olhar dos pesquisadores percebeu o ritual sexual destituido da categoria do sagrado, despindo o manto do divino que existia nessas práticas, o encaravam como uma manifestação primitiva e orgiástica. Esta concepção anula o significado do ritual, dando a ele apenas um estatuto profano quando sua prática e gerencia são legítimas.

Esssa compreensão do hierogamos como algo sem relação com sagrado foram frutos de muitas concepções modernas e pós-modernas que apresentava a atividade sexual como um meio de reprodução da espécie e uma garantia de herança de bens e tradições construídas em diversos contextos históricos.

Para as culturas mesopotâmicas desde a criação de seus primeiros mitos a prática sexual era uma manifestação da vontade e da criação divina, logo essa atividade era prenhe de força mágica, fazia parte do universo religioso, era fruto da esfera divina. A natureza mágica e espiritual das práticas sexuais na Mesopotâmia não era um dado era um produto de suas crenças. Assim, ao revestir a sexualidade e todas as suas formas com o manto do sagrado, conferia a esta significados metafísicos que os mesopotâmicos compreendiam como uma forma de aproximação e manifestação da divindade.

Compreendo *Inanna* dessa forma, como uma deusa a qual se aproximava por meios diversos, que se chegava por vários caminhos, entre eles a sexualidade em

---

[133] JACOBSEN, Thorkild. **The Treasures of Darkness**: a history of mesosopotamian religion. New Haven and London: Yale University Press, 1976, p. 141.
[134] Idem, p. 141.

suas múltiplas facetas, que transgridem e que se enquadram, que se atraem e repelem, que transformavam homens em mulheres e vice-versa, que transmutava o desejo em uma petição e legitimava toda forma do ato sexual dessa sociedade múltipla.

Esses perfis aparentemente díspares encontram seu modo de expressão quase que poético nas imagens, textos e arquitetura, estes servem de balisa para o estudo do culto e permitem a construção de interpretações mesmo quando o sistema grafico ainda engatinhava como se verá no próximo capítulo, onde remontamos aos primeiros vestigios encontrados da divindade pautados nas descobertas arqueológicas.

CAPÍTULO 2
Entre símbolos e textos: a multiplicidade de manifestações da deusa *Inanna*.

Considerando que a escrita na Antiga Mesopotâmia passou por diversas transformações, passando de sinais pictóricos a escrita fonética, imagens e símbolos devem ser considerados na análise das fontes, uma vez que fazem parte das transformações que ocorreram na sociedade.

Muitos sinais desses primeiros ensaios estiveram permeados de simbologias religiosas, as quais permaneceram de forma pictórica na iconografia e no sistema gráfico. Assim, os símbolos relacionados à *Inanna* e as discussões em torno de sua representação e interpretação, também farão parte desse segundo capítulo, bem como a compreensão histórica de autores modernos e pós-modernos acerca dessas simbologias e correspondências funcionais.

A discussão se concentrará em três epítetos relacionados à *Inanna*, que seriam também suas principais manifestações: o plano astral, a belicosidade e o erotismo. Portanto, nesse capítulo procuramos trilhar os caminhos dos indícios de *Inanna*, desde seus primeiros resquícios documentais no período de Uruk Antigo (c. 3200) até sua transformação em culto estatal carregado de ideologia real em períodos posteriores, principalmente o Acadiano (c. 2350) e aqueles que se seguiram a ele.

2.1 - Aspectos religiosos na Mesopotâmia: algumas considerações.

Religião e religiosidades são temas sempre em debate em muitas disciplinas, entre elas a História, que busca formas de compreender e interpretar a atuação dos sujeitos históricos em seus múltiplos aspectos. Por meio do contato com o sagrado, das formas de compreensão do mundo e de explicação sobre ele, torna-se possível ao historiador resgatar práticas e estratégias, conflitos e acordos, enfim as experiências vividas em grupo ou individualmente, dado que todas as culturas possuem suas noções acerca do divino, ou daquilo que Rudolfo Otto denominou de Numinoso[135].

---

[135] Para o autor, o Numinoso se refere ao sentimento religioso, a reação diante do que não pode ser explicado, materializado, ou seja, o Numinoso seria o sagrado. O Numinoso se manifestaria por meio do *Mysterium*

Na Mesopotâmia não seria diferente. As concepções acerca do mundo ao seu redor e suas características estiveram impregnadas pela ideia do sagrado e da manifestação e atuação deste na esfera humana. A criação do universo, das formas de sociabilidade, as relações de poder, os aspectos da natureza e as funções sociais eram portadoras de sacralidade. Sua existência dependia da vontade dos deuses, que manipulavam e orquestravam todas as atividades humanas, da flora e da fauna.

Embora muitos autores, como Samuel Noah Kramer, Jean Bottéro, Joaquín de Sanmartin, tenham buscado uma definição para expressões do sagrado na Mesopotâmia, os estudos contemporâneos demonstram que elas não podem ser consideradas definitivas ou fechadas em si mesmas, pois estas não constituem um sistema homogêneo e sem conflitos, eram frutos do imaginário de diversos grupos, de suas representações coletivas e expressões individuais.

A diversidade religiosa nessa sociedade está longe de ser um simples ensaio sobre mitos que aparentemente trazem historietas fantásticas e uma beleza exótica. Muito pelo contrário, a religiosidade dos povos que habitavam o *Kalam*[136], palavra de língua suméria para designar o espaço ocupado por essa cultura, permite ao historiador hodierno abordar traços identitários, regras comportamentais e modelos políticos, econômicos, de gênero, entre outros.

Uma das maiores autoridades em cultura mesopotâmica, Samuel Noah Kramer, por exemplo, definiu a religião como uma atitude dos homens “frente a ordem de coisa que compreendem, confusa e instintivamente, como radicalmente superior a eles mesmos e a tudo o que os rodeia dentro de seu mundo[137]”. Para ele, o sentimento religioso somado a uma ideologia religiosa daria o nascimento a um comportamento religioso. No entanto, esse autor aponta que ao contrário de outras formas de interação com o sagrado, a vivida pelos mesopotâmicos não era dogmática, e por não possuir leis explicitas ou conceitos formais, não podia ser considerada histórica. Nesse sentido, percebe-se que o autor faz uma distinção

---

tremendum, que segundo o autor, seria uma categoria descritiva composta de quatro aspectos: *tremendum,* avassalador, enérgico e *mysterium.* Consideramos que o aspecto energético, por exemplo, traduz algumas características de *Inanna*, uma vez que este se expressa simbolicamente na vivacidade e paixão, pela natureza emotiva, pela vontade, pela comoção, pela força, pela excitação, atividade e gana, como posto pelo autor. Para mais detalhes ver: OTTO, Rudolf. **O sagrado:** os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

[136] País.

[137] BOTTÉRO, Jean; KRAMER, S.N. **Cuando los dioses hacían de hombres:** mitología mesopotâmica. Tradución: Francisco J. G. García. Madrid: Akal, 2004, p. 67.

entre o que seria histórico e não histórico baseado na cultura escrita e na sua herança judaico/cristã, o que não corresponde a nossa percepção acerca da religião e religiosidades mesopotâmicas, uma vez que não separamos o comportamento religioso como antes e depois da escrita, a história existe independentemente da escrita.

A religião mesopotâmica, segundo o autor, não era histórica, pois não havia leis explícitas ou conceitos formais, sendo composta apenas por hábitos, costumes e esquemas virtuais, os quais eram apreendidos por meio da educação e do exemplo. Para ele, os mesopotâmicos acreditavam que "cada grande marcha do mundo deveria ter seu próprio dirigente, seu manipulador, seu motor, sendo os mesopotâmicos assim, pois politeístas[138]".

E, ainda para Samuel Noah Kramer, a atitude religiosa mesopotâmica valorava cada divindade como representante do mundo superior, mesmo aqueles de tradições díspares, que não correspondiam ao panteão de determinado local[139]. Este acreditava que os mitos estavam relacionados à ideologia religiosa, pois a religião teria se estabelecido, se desenvolvido e se imposto por meio dos mitos. Dessa forma, não seria possível separar as narrativas mitológicas, ou a mitologia em si da complexa religiosidade mesopotâmica e suas práticas rituais.

Ademais, Joaquim de Sanmartin acredita que não existiria uma religião mesopotâmica, porque em sua construção não haveria um sistema doutrinal e ético, substancialmente fechado e imitável. O que existiriam seriam os deuses, os mitos, os rituais, os demônios, os presságios, os medos e os curandeiros[140], ideia da qual compartilhamos.

O autor aponta ainda que a atitude do ser humano diante do divino, ou do sagrado, produziria uma linguagem, uma expressão que não é descritiva, uma vez que o que ele denomina de polo não humano da relação tem suas raízes no polo humano, por isso, a linguagem religiosa seria uma metáfora.

Assim, o estudo dessas expressões metafóricas (língua, iconografia, arquitetura, etc.) depende em grande parte da ótica do observador e dos objetivos que este deseja alcançar[141].

---

[138] Idem, p.71.
[139] Ibdem, p. 75
[140] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. **Mitología y Religion del Oriente Antiguo I**. Egito- Mesopotamia. Barcelona: Ausa, 1993, p. 215.
[141]Idem, p. 214-215.

Ao qualificar o fenômeno religioso na Mesopotâmia como multiforme, uma vez que não há um fundador, uma língua santa, dogmas, credo, ou um corpo canônico de livros sagrados, Joaquín de Sanmartin aponta o religioso como uma versão do social. Assim para se recuperar o fenômeno religioso nessa sociedade se deveria prestar atenção nos documentos tanto de caráter religioso quanto os de outras categorias e não esquecer aqueles de caráter arqueológico, ou seja, os elementos da cultura material[142], da qual os documentos religiosos fazem parte.

O autor elenca também algumas tipologias de fontes que poderiam ser utilizada para abordar o fenômeno religioso no Terceiro Milênio, entre elas: textos rituais e de magia, inscrições votivas, nomes próprios, selos cilindros e a literatura, pois os textos de caráter religioso se tornaram mais abundantes a partir de Ur III (2100) e do período Paleobabilônico (2000), assim como ocorreu uma diversificação de gêneros literários em língua suméria e acádia. Mas Joaquín de Sanmartin alerta que:

> Os diferentes tipos de documentação escrita produzem o efeito de diversificar nossa visão do problema. Em nenhum caso devemos reduzir a análise a apenas um gênero literário ou a uma época determinada, sob pena de falsificar a perspectiva o resultado da pesquisa. O recurso das fontes arqueológicas não escritas é de grande ajuda, não só por sua função iconográfica geral, mas por representar um fato de historicidade com ritmos e sequencias frequentemente independentes dos da documentação escrita[143].

Nesse sentido, as reflexões feitas pela sumerióloga Joan Goodnick Westenholz sobre as deusas do Oriente Antigo trazem algumas considerações acerca de como nossas concepções afetam nossa produção e explicação sobre o objeto. Para a autora, impomos nossos próprios preconceitos culturais e interpretações pessoais aos textos e artefatos sobreviventes daquela temporalidade. Esses argumentos são importantes à medida que o presente trabalho tem como objeto uma divindade feminina, cujos olhares se diversificam entre os estudiosos que adotaram essa temática como objeto de estudo.

Assim, para Joan Goodnick Westenholz devemos reconhecer que a produção acerca da religiosidade e principalmente sobre as divindades femininas na

[142] Ibdem, p. 227.
[143] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. Op. cit, p. 230.

antiguidade devem passar por alguns filtros tais como: o religioso, o sócio-político, o cultural, o contextual e o de gênero[144].

O filtro religioso diria respeito primeiramente às abordagens monoteístas e politeístas. Para a autora, os historiadores tem se concentrado na primeira abordagem (o religioso) devido a sua própria herança monoteísta que limitaria a percepção do universo religioso e fabricaria um estereótipo de uma deusa arquetípica da qual as outras deusas derivariam ou ramificariam.

Portanto, uma abordagem politeísta seria a mais adequada, uma vez que esta não se concentra em apenas centro, mas lançaria olhar sobre aspectos periféricos. A aproximação politeísta se assemelharia ao caleidoscópio, pois cada volta dada neste revelaria diferentes alinhamentos e padrões de mudanças dos seres divinos imanentes no mundo físico.

Já o filtro sócio-político, teria colocado o culto a deusa como uma religião separada apenas para as mulheres, uma vez que a sociedade do Antigo Oriente teria sido uma cultura dominada predominantemente por homens como mostram os documentos disponíveis. Dessa forma, as mulheres fariam parte de um grupo marginal, logo o culto a essa divindade seria um subculto de um deus masculino. Joan Goodnick Westenholz aponta que essa ideia deve ser repensada, uma vez que o mais antigo culto à deusa era presidido por um homem: o *en*.

E, ainda o filtro cultural corresponde aos nossos valores ocidentais postos para compreender ou avaliar o culto as deidades femininas, tais como: virgindade, castidade, sexualidade e fertilidade. A autora coloca que apenas os dois últimos eram relevantes às culturas mesopotâmicas e se apresentavam como aspectos distintos e independentes da vida, não estando restritos à esfera feminina[145].

Em relação ao filtro contextual, Joan Goodnick Wostenholz destaca que o desconhecimento do contexto social original tem prejudicado inúmeros trabalhos referentes à temática porque acabam tendo uma interpretação tendenciosa. Além disso,

> também devemos considerar três registros sociais da expressão religiosa: a religião popular das pessoas comuns; a religião sacerdotal ou do templo; e a religião real.

---

[144] WESTENHOLZ, J. G. Goddesses of the Ancient Near East 3000-1000 BC. **In**: GOODISON, L.; MORRIS, Christine**. Ancient Goddesses:** the myths and the evidence. London: British Museum Press, 1998, p. 63.

[145] Idem, p. 64.

> A prova documental fornece insights sobre os últimos dois registros, mas religião popular deixa poucas evidências nas fontes textuais e as provas oferecidas pelos artefatos são ambíguas[146].

Por último, a sumerióloga destaca o filtro de gênero que seria um dos problemas principais e o menos reconhecido, uma vez que, nosso pensamento "sobre antigas divindades é permeado por nossa concepção de gênero – uma construção cultural e linguística[147]".

O gênero dos deuses em tempos antigos era variado, uma deidade lunar podia ser do sexo masculino em uma cultura e do sexo feminino em outra. Além disso, devido à língua suméria agregar masculino e feminino em um único gênero – o humano havia um único termo para os deuses (dingir), o que dificultaria determinar o sexo da deusa sem outras pistas[148].

Sobre as concepções de masculino e feminino na Mesopotâmia, Mônika Ottermann, discorre sobre o uso dos ideogramas LU_2, GIS_3 e SAL, o primeiro ideograma (LU_2, que manteve o valor *lú* na escrita cuneiforme), significaria homem, mas no sentido de ser humano ou pessoa. O ideograma utilizado para se referir a mulher seria SAL (lê-se *mí* e *munus* em cuneiforme), era formado por um triângulo de cabeça para baixo e com uma linha no meio, formando assim o triângulo pubiano, representando, portanto, uma vulva. A autora pondera de que o significado original desse ideograma teria sido a vulva e que "quando usado como determinativo (mí), indica a derivação feminina das palavras mais variadas: nomes, profissões (...) fêmeas de animais, uma fala particular das mulheres, etc.[149]", como por exemplo, em *EN.MÍ* (sumo sacerdotisa), porém, o vocábulo *en* (sumo sacerdote), não carecia de um determinativo.

Em relação ao ideograma utilizado para pênis, GIS, teria permanecido na escrita cuneiforme (*gis_2 e us,* também *nita = masculino, macho, homem*). A autora contesta o uso e atribuições dos vocábulos *lú* e *mí* ressaltando que:

> *lú* é tantas vezes usado em contextos que indicam claramente homens e tão poucas vezes em contextos eu poderiam eventualmente indicar mulheres que sua leitura "pessoa" me parece duvidosa. (...) como mostra o exemplo de Kubaba, quando *lú* é usado para indicar exclusivamente uma mulher, é preciso antepor o determinativo *mí*, e nada comparável acontece quando *lú*

---
146 Ibdem, p. 64.
147 WESTENHOLZ, J. G. Op. cit, p. 65.
148 Idem, p.65.
149 OTTERMANN, M. Op. cit., 2008, p. 98.

> é usado para indicar exclusivamente um homem. Isso significa que o uso concreto mostra um forte caráter androcêntrico: o *lú* "normal" é o homem, a pessoa masculina, e a mulher, a pessoa feminina, é uma exceção (uma "anormalidade", por assim dizer) que deve ser indicada especialmente[150].

Dietz Otto Edzard traduz em seu livro sobre gramática sumeriana, o *lú* como pessoa, sendo que este vocábulo precederia algumas profissões masculinas, como por exemplo, ^{lú}nu-kiri$_6$, lê-se *nukaribbu* = jardineiro[151]. Em relação ao gênero dos substantivos, o autor diz que este seria limitado a algumas formas lexicais de masculino e feminino traduzidos desta forma: *ninta* (macho), *numus* (mulher), *ses* (irmão) e *nin* (irmã)[152]. Além disso, o autor aponta que prefere dividir os substantivos de gênero sumérios em duas classes: pessoas e não pessoas, no entanto, não aponta essas formas lexicais como fruto de um androcentrismo, como no caso de Mônica Otternann, restringindo a análise a questões gramaticais.

Nesse sentido, as expressões utilizadas não demarcam lugares sociais, são convenções gramaticais, as relações de gênero, ou daquilo que seria uma identidade de gênero, são categorias discursivas que estariam relacionadas ao corpo e especificamente as práticas sexuais e suas funções, o que justificaria a existência de pessoas que aparentemente possuíam ambos os sexos, os travestidos, homoafetivos e eunucos[153]. Daí a necessidade, como apontado por Joan Goodnick Wostenholz do filtro de gênero, uma vez que na Mesopotâmia havia outras formas de perceber e de ser, que iam além de nossas categorias masculinas e femininas e suas delimitações funcionais e reprodutivas. Essa diversidade permeava tanto o universo humano quanto o divino.

As práticas religiosas na Mesopotâmia tinham por núcleo a família, baseada no culto aos antepassados, mas em termos regionais o culto aos seres divinos tutelares de cada localidade constituía uma religiosidade mais abrangente e dinâmica, uma vez que as deidades não estavam confinadas a um único espaço[154].

---

[150] Idem, p. 99.
[151] EDZARD, Dietz Otto. **Sumerian Grammar.** Boston, Brill, 2003, p. 09.
[152] Idem, p. 29.
[153] Por exemplo, Assinnus, em cuneiforme, AUR. SAL = homem-mulher, traduzido literalmente seria cão-mulher. Sanna Teppo aponta que cão seria a masculinidade no sentido pejorativo, negativo. Provavelmente diz respeito aos travestidos de *Inanna*. Para mais detalhes ver: TEPPO, Saana. Sacred Marriage and the Devotees of Istar. In: **Sacred Marriages:** The Divine- Human Sexual Metaphor form Sumer to Early Christianity. Indiana: Eisenbrauns: 2008.
[154] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín**. Mitología y Religion del Oriente Antiguo I**. Egito- Mesopotamia. Barcelona: Ausa, 1993.

Inanna, por exemplo, tinha templos em diversas cidades e fora das fronteiras do Oriente Próximo.

Os deuses estiveram vinculados à natureza, muitas das quais representava algum movimento desta, como é o caso do deus *An*, deus do céu, que se relacionava com a parte superior do universo. O deus *Enlil*, deus do ar ou da atmosfera, representava o espaço aéreo entre o céu e a terra. *Ki* era a deusa da terra, *Utu* era representado pelo sol. *Enki* era o governante das águas doces, que morava no *Apsu*, *Inanna* a senhora do céu e do pareamento[155].

Cada divindade era valorizada como uma representante do mundo superior, os templos eram considerados a casa dos deuses, ali eles eram alimentados, vestidos e assistidos. Possuíam pessoal especializado para atendê-los em suas necessidades, conquistavam territórios, tinham família, brigavam, amavam e tramavam como os seres humanos, mas tudo em grau superlativo.

Em tempos de paz faziam festas e celebravam a vida, em tempos de conflito vestiam suas armaduras e saiam à frente do exército, liderando reis e povo pela vitória sobre os inimigos. Os deuses adaptavam-se aos contextos e transformações políticas e religiosas da região[156]. Essas adaptações permitiram a sobrevivência de diversos cultos, a versatilidade dos deuses era uma questão de sobrevivência e manutenção do status do templo, do monarca e do próprio culto, por meio de sincretismos, força ou astucia os deuses mesopotâmicos buscavam sobreviver e permanecer na sociedade.

Samuel Noah Kramer[157] acredita que o exemplo de *Inanna* seria significativo nessa questão, pois a princípio seria uma divindade do amor físico, que teria assumido as características bélicas da deidade semita *Ishtar*, além da complexidade da deusa astral *Dilbat* ou *Delebat* relacionada ao planeta Vênus, discussão essa que será abordado posteriormente.

De qualquer forma, o mundo divino mesopotâmico teria se espelhado no humano e vice-versa, pois para os habitantes daquela região, não havia dúvida de que os deuses podiam viver como os seres humanos, inclusive podiam ser levados como cativos quando da derrota de sua cidade, e a ela só retornavam quando se pagava o resgate. Por vezes, os seres divinos saiam viajar ou abandonavam a

---

[155] BOTTÉRO, Jean; KRAMER, S. N. **Cuando los dioses hacían de hombres**. Madrid: Akkal, 2004, p. 71.
[156] Idem, p. 75.
[157] Ibdem, p.78.

cidade por uma ou outra razão, a cidade deixada em proteção era então alvo de toda sorte de maus presságios, que só cessavam após o retorno da deidade.

Samuel Noah Kramer informa que os deuses possuíam certa particularidade com os seres humanos, pois se encontravam sempre "no centro de uma série de acontecimentos, como atores, objetos e responsáveis, testemunhas ou, inclusive, vítimas do mesmo[158]". As sagas dos deuses eram perpetuadas nas narrativas mitológicas e estas eram adaptadas aos contextos e momentos da história da comunidade. Assim, a gesta dos deuses também narrava à história de seus fieis e da sociedade envolvida.

Os deuses interferiam na economia, na política e no funcionamento da sociedade, ditavam normas comportamentais, exigiam sacrifícios, deviam ter esplendidas moradas para demonstrar seu poder e prosperidade[159]. As estatuas dos deuses geralmente eram confeccionadas de madeira ou pedra e recobertas com ouro e pedras preciosas, habitavam uma cela especial do complexo templário. Durante os rituais diários ou realizados durante os ciclos mensais ou anuais, eram cantadas músicas, recitava-se e salmodiava-se cantos e mitos em honra das divindades. Os cultos ainda podiam estar relacionados a prosperidade do país, o crescimento da economia, o êxito nos conflitos, a paz entre as pessoas ou a questões pessoais, pois pedidos tanto coletivos quanto pessoais podiam ser levados aos deuses[160].

No entanto, é importante salientar que o conhecimento do panteão mesopotâmico ainda é fragmentado, assim como as fontes cuneiformes, além disso, os redatores mesopotâmicos não conseguiram abarcar em nenhum lugar ou momento a totalidade dos deuses. Joaquín de Sanmartin argumenta sobre as fontes que "as provenientes de âmbitos cultuais específicos nos dariam uma visão da religiosidade local também específica, mais ligada às condições econômicas do lugar do que ao interesse da História das Religiões[161]". Assim para o autor, os textos provenientes dos âmbitos de culto seriam o reflexo de uma teologia ecológica e econômica, o que explicaria a intervenção dos deuses em diversos setores.

---

[158] BOTTÉRO, Jean; KRAMER, S. N. Op. cit, p. 95.
[159] Idem, p. 75-89.
[160] Ibdem, p. 89
[161] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. **Mitología y Religion del Oriente Antiguo I**. Egito- Mesopotamia. Barcelona: Ausa, 1993, p 259.

Os deuses que teríamos acesso seriam os mais populares e influentes, provenientes das grandes cidades, as divindades periféricas ou que não foram eleitos segundo os critérios dos escribas não foram contemplados pelas fontes, ou essas se perderam ou não foram ainda exumadas. De qualquer forma, a escrita sobre os deuses na Mesopotâmia teria sido uma obra de escolha, de seleções do templo e do palácio.

Para Joaquín de Sanmartin as inscrições reais e palacianas em geral (jurídica e econômica) revelam os interesses da instituição monárquica em dado momento, pois o panteão cultuado era sempre o eleito pelo monarca, sustentado por uma ideologia religiosa dinástica que tendia ao henoteísmo[162], uma vez que a realeza geralmente se ligava a uma deidade específica, mas promoveria cultos e a manutenção de santuários. Assim, o henoteísmo provinha de uma teologia política[163].

O panteão estava hierarquicamente organizado, os maiores eram patronos das grandes cidades, possuíam um séquito de funcionários. Já os menores, eram encarregados de diversas atividades, tais como: dos funcionários, dos ajudantes, dos especialistas em artes e ofícios. O deus protetor da cidade projetava seu estilo organizacional no representante terreno, geralmente seu vigário eleito. O templo dessa forma era o lugar de encontro entre as duas esferas distintas e ao mesmo tempo espelháveis[164].

Mas, embora próximos, em relação aos modelos de sociedade e conduta, a divindade, *dingir* em sumério, era fundamentalmente diferente do humano. O *dingir* era tudo aquilo que falta ao ser humano, era o ser "arbitrariamente poderoso de que o homem depende totalmente[165]". Este, acima de tudo inspira temor, basta ver os hinos cantados a eles, que de forma descritiva elencavam a grandiosidade, a fúria e o medo ilimitados.

Os deuses intimidavam e aterrorizavam com sua presença os seres humanos, com a simples ideia dela ou com a menção de seus nomes. Essa luminosidade terrífica de que se revestiam os deuses era denominada de *ní* ou *melam* pelos

---

[162] Embora os mesopotâmicos se ligassem a apenas uma divindade durante toda a sua vida, não negavam a existência de outros deuses.
[163] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. Op. cit, p 259.
[164] Idem, p. 264
[165] Ibdem, p. 265.

sumérios, e *melemmu* ou *melammu* nos textos acádios. Era uma espécie de aura[166] que os seres divinos e demônios se revestiam e que podiam esconder ou retirar. Embora as divindades provocassem temor e tivessem origem nas forças da natureza, eram antropomórficos, isto é, fenotipicamente pareciam com os seres humanos. No entanto, as dimensões atribuídas estes designam sua transcendência[167].

Os poderes de cada um eram desiguais, tanto em força quanto em especificidade, alguns acumulavam diversas funções e poderes. Estes eram ao mesmo tempo distantes e próximos, temíveis e manipuláveis, familiares e estatais, pessoais e coletivos.

Das divindades mais conhecidas, a deusa *Inanna* foi uma das mais complexas, tanto que seu status dentro do panteão tem sido nas últimas décadas revisitado pelos pesquisadores, pois as interpretações acerca dessa deusa no que concerne em suas funções, atuação e modelo comportamental podem ser considerados no mínimo controversos.

No entanto, deve-se lembrar de que as interpretações em relação ao divino nessa região são obras de historiadores diversos, cujos lugares ocupados na academia denunciam a corrente a que estão atrelados. Nesse sentido, as reconstruções históricas dependem do lugar que os historiadores ocupam nos conflitos de seu tempo.

É na contravenção que encontrávamos as regras, as normas de conduta aceitáveis a determinada comunidade[168]. Porém elas podem ser encontradas também nos silêncios das fontes e nas frágeis linhas de um poema, que fazia do desejo uma norma e formatava maneiras de cortejo e práticas sexuais em cerimônias públicas com fim de ratificá-las e imprimir no grupo a ideia de universalidade.

E é no caminho da norma, da ruptura, do singular e da multiplicidade que *Inanna* transitava, por meio de estratégias, de práticas públicas e privadas dos mesopotâmicos que encontramos seus símbolos e narrativas que resistem a temporalidade e permitem que narremos sua história por nossa vez.

---

[166] Sanmartin utiliza o termo máscara para explicar o *melammu*, mas devido ao fato dos deuses estarem revestidos pelo *melammu* o termo aura, quer dizer, nos parece mais apropriado.
[167] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. Op. cit., p. 266-267.
[168] THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos.** Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

2.1.1 – Símbolo, imagem e história: relações e interpretações.

As manifestações religiosas estão impregnadas de símbolos, os quais traduzem uma mensagem suscetível de leitura e reconhecimento aos seus devotos. Em qualquer temporalidade o símbolo apresenta-se como uma forma de comunicação que transmite entendimento acerca do sagrado e suas atribuições.

Sandra Pesavento aponta que os símbolos estão relacionados ao imaginário coletivo, logo ao conceito de representação. Para a autora o imaginário é um sistema de ideias e imagens de representação coletiva, uma categoria de análise histórica[169].

Ao reconhecermos o imaginário como uma representação o tomamos também como passível de uma interpretação, uma vez que este se manifesta por imagens e discursos que tem como postulado definir a realidade. Essas considerações se devem ao fato de que a representação sempre pressupõe a evocação de outro, o ausente. Representar é estar no "lugar de", o que evoca presença e ausência ao mesmo tempo. Uma vez que o:

> O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o 'verdadeiro' e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvelar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer[170].

Essa dimensão de ordem simbólica seria produzida pela sociedade, ela não seria o real, mas sua representação e outra forma de existência da realidade histórica, uma vez que não se encontra separada do real, sendo parte constituinte do mesmo, mas diferente deste. O imaginário, segundo Sandra Pesavento, seria um sistema de ideias-imagens que proporcionaria "significado à realidade, participando, assim, da sua existência[171]".

Essas considerações são importantes para nosso objeto, uma vez que as representações de *Inanna* trazem uma multiplicidade de símbolos que evocam sua presença. Essas imagens gravadas em diversos suportes dizem respeito a seus

---

[169] PESAVENTO, Sandra. J. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. São Paulo: **Revista Brasileira de História:** v.15, n. 29, 1995, p. 09.
[170] Idem, p. 24.
[171] Ibdem, p. 16.

atributos, as suas características e personificações, e compunham um conjunto de símbolos e iconografia que faziam referência a seus aspectos divinos.

Como lembra Sandra Pesavento o imaginário, "enquanto representação, revela um sentido ou envolve uma significação para além do aparente. É, pois, epifania, aparição de um mistério, de algo ausente e que se evoca pela imagem e discurso[172]". Nesse sentido, as imagens e símbolos referentes à *Inanna* podem ser interpretados como representações da divindade que tem o real como referência. Estando além das aparências, sua iconografia revelaria uma ideologia coletiva, cunhada por determinado grupo, portanto, conferiria a sociedade mesopotâmica uma identidade, além de legitimar duplamente o poder, o da deusa e do grupo (real ou templário), proporcionando modelos de conduta aos seus devotos.

Sendo o imaginário, uma categoria de análise relacionada à Nova História Cultural, concordamos com Sandra Pesavento, quanto esta diz que este seria, por excelência, um campo privilegiado da história, uma vez que o imaginário seria o "cerne da propriedade humana, a capacidade de representar a si própria, a sua vida e o mundo[173]".

Para a autora a noção de símbolo é central para as interpretações, pois está relacionada à de representação, uma vez que, o símbolo se expressa por meio de uma imagem, e cujo sentido está além da representação implícita e sensível. A imagem revela outra coisa, que não ela própria[174].

Assim, os símbolos atribuídos a *Inanna*, não revelam apenas a presença da divindade, seus atributos vão além da evocação aparente das figuras, seriam partes do imaginário social, uma vez que este se compõe ou se expressa por símbolos, ritos, crenças, discursos e representações alegóricas figurativas, como destacou Sandra Pesavento[175].

Daí as constantes releituras acerca dos símbolos dessa deusa, que abre um leque de interpretações possíveis de imagens e discursos (mito, cantos, hinos) dedicados a ela. Por isso, para interpretarmos as fontes se torna necessário abordarmos as imagens e símbolos imputados a *Inanna* e traçar algumas considerações em relação a estes e suas formas de percepção e apreensão na sociedade.

---

[172] PESAVENTO, Sandra J. Op. cit., p. 16.
[173] Idem, p. 17.
[174] Ibdem, p. 22.
[175] PESAVENTO, Sandra. J. Op. cit., p. 23.

2.2 - *Inanna* das infinitas manifestações: primeiros testemunhos.

Os autores Samuel Noah Kramer, Jean Bottéro, Joaquín de Sanmartin, Federico Lara Peinado, Henry Frankfort e Gwendolyn Leick, que escrevem sobre esse espaço geográfico concordam que as fontes para abordar a história da Mesopotâmia são fontes de caráter arqueológico, uma vez que esta cultura encontra-se extinta. Os documentos para interpretação são provenientes de escavações arqueológicas iniciadas em meados do século XIX e assumindo um caráter científico a partir do século XX.

Entre os primeiros vestígios da cultura escrita estão às placas de argila encontradas nos complexos templários, nas antigas cidades de Eridu, Lagash, Nippur e Uruk (ver figura nº 01). Destas, a cidade de Uruk se destaca pela grande quantidade de material arqueológico e pela primazia no processo que deu origem as *urbes*. E foi nesse centro urbano que os primevos indícios de *Inanna* foram encontrados em períodos precedentes a escrita (c.3200) e concomitante a eles. Assim, as considerações que se seguem abordarão os primeiros documentos e símbolos que acompanharam a divindade até seu ocaso.

2.2.1 – Do pictórico ao sistema gráfico: primeiros vestígios do nome de *Inanna.*

Inanna foi umas das deusas mais complexas do panteão mesopotâmico. Essa colocação se justifica porque, diferentemente de outros deuses que possuem lugares de atuação e funções bem definidas, *Inanna/Ishtar* transita por diversas esferas, tal como a política - por meio da legitimação do rei e seus atos - e a econômica - ao se relacionar com a agricultura e pecuária dessa sociedade.

Para os autores, principalmente os clássico, como Samuel Noah Kramer e Jean Botteró os seres divinos teriam um lugar de atuação bem delimitado, onde se relacionava sua característica com o campo de atuação. Esse é o caso de Ereskigal que governava o Inframundo, cujas características estiveram voltadas ao culto aos mortos e lamentações.

Inanna não era uma deusa de uma única função, daí a complexidade de seu caráter não poder se enquadrar em esquemas pré-concebidos de divindade do ar, dos mortos, da fertilidade, etc. Ela englobava muitas funções e poderes como se verá adiante.

Sua genealogia divina a coloca como filha dos deuses *Nanna* e *Ningal*, e irmã do deus sol *Utu/Shamash*. Sua personalidade transita pelos caminhos do erotismo, da belicosidade e de sua relação com o plano astral.

Inanna era uma deidade astral. O termo astral é utilizado nesse trabalho tanto para designar o céu, ou seja, que habita os céus, enquanto astro, no caso o planeta Vênus, quanto para expressar a posição superior da divindade entre os deuses maiores, uma vez que há deuses inferiores que habitam outros espaços. O termo também pode ser entendido no sentido de onipresença, de sobrenatural, de divino, de sagrado. Não propomos uma definição para o termo, o deixamos aberto, uma vez que a própria deidade era múltipla e tal escolha é adequada.

O nome dessa deusa era escrito pelos sumérios com o signo cuneiforme **Mus$_3$**, precedido pelo determinativo divino que é representado pela letra d subscrita ao signo. Esse símbolo era aplicado a todos as divindades e se refere à abreviação de dingir. A sumeriologia "costuma chamar esse sinal de 'estrela' ou, procurando indicar sua forma concreta, de 'estrela de oito pontas', e ainda, referindo-se à sua pronúncia posterior, de sinal *dingir"* (ver figura nº 03). Mônica Ottermann informa que:

> Essa estrela podia significar também "céu" (o que não apresentava problemas, porque quase não havia ligação com a língua falada), e inserida num quadro, significava "mãe". A estrela anteposta a um nome privado indica que esse nome é de uma divindade. Esse "determinativo divino" é representado na transcrição por um "d" sobrescrito (letra inicial de *dingir*, por exemplo, ^{d}*Inanna*). Sendo um sinal inteiramente simétrico, é o único dos ideogramas conhecidos que não mudou de aspecto quando, no PDI, estes sofreram uma rotação de 90 graus. Mudou somente com o desenvolvimento desde o PBA, sendo simplificado para duas linhas cruzadas, a horizontal tendo duas cunhas do lado esquerdo. Fora do sistema de escrita, a estrela de oito pontas e sua variante, a roseta de oito (ou seis) pétalas, era símbolo de Inana, desde os tempos sumérios até o fim de sua "existência"[176].

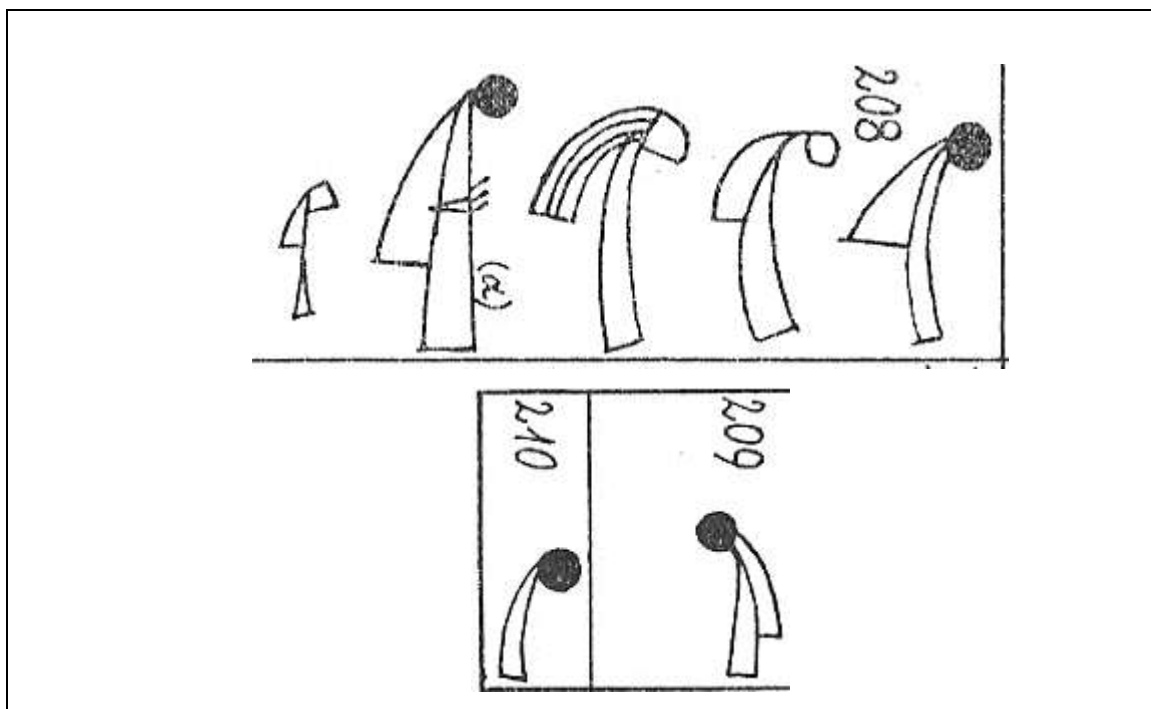
Nota-se que o signo refere-se à realidade, mas demarca e evoca algo que está além dela, se por um lado o símbolo da estrela se reporta ao céu, por outro diz

[176] OTTERMANN, Monika. **As brigas divinas de *Inanna*:** reconstrução feminista de repressão e resistência em torno de uma deusa suméria. São Paulo: UNESP, 2008 p. 74.

respeito ao aspecto sagrado do nome de *Inanna*. Portanto o imaginário presente nesse signo:

> reporta e evoca outra coisa não explicita e não presente. Este processo, portanto, envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com os seus significados (representação, significações), processo este que envolve uma dimensão simbólica[177].

O ^{d}**Mus** é um pictograma arcaico sumério que se representava em sua forma mais antiga por uma haste de juncos de tamareira estilizada (ver evolução do nome de *Inanna, figura 04)*, sobre a qual havia um círculo assemelhando-se a um coque na cabeça. Deste coque uma espécie de triângulo irregular pendia na parte inferior, como se pode ver na imagem abaixo n°04 apresentada por Adam Falkenstein.

Figura n° 04
Pictograma de *Inanna*: Mus

FONTE: Falkenstein, Adam. **Archaische Texte aus Uruk** .1936. Cdli: Cuneiform Digital Library Initiative. Disponivel em http://www.cdli.ucla.edu/tools/SignLists/ATU1/HTML/P0057.html. Acesso em: 14 de outubro de 2014.

---

[177] PESAVENTO, Sandra. J. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. São Paulo: **Revista Brasileira de História:** v.15, n. 29, 1995, p. 16.

A tamareira (*Phoenix dactyfera)*, presente na representação do ^{d}**Mus,** era uma planta muito comum nas terras do Oriente Próximo bem como na região do Mediterrâneo, pois ela não crescia somente em terras férteis, mas também em oásis e regiões de estepes[178]. A relação de *Inanna* com a tamareira pode estar associada à abundância dessa fruta na Mesopotâmia, principalmente na região de Uruk, na qual essa divindade era patrona.

Figura n° 05
Evolução do nome de *Inanna*

Signes primitifs	Sumérien classique	Valeurs	Signes babyloniens	Signes assyriens	Ref. Labat
113		INANNA mùš INNANA INNIN MUŠ$_3$ NIN$_2$			103

FONTE: BORD, Lucien-Jean; MUGNOIONI, Remo. L'Écriture cuneiforme: syllabaire, sumérien, babylonien, assyrien. Paris: Libraire Orientaliste Paul Geuthner S. A, 2002, p. 128.

[178] OTTERMANN, M. Vida e prazer em abundância: a deusa Árvore. **Revista Mandrágora.** São Bernardo do campo: UMESP, v.1, n. 1 (1994), p. 41.

Figura n° 06
Evolução do signo cuneiforme correspondente ao determinativo divino: dingir
.

Signes primitifs	Sumérien classique	Valeurs		Signes babyloniens	Signes assyriens	Ref. Labat
251		AN DINGIR EŠŠU	am$_6$ an ána dìr èl il ila ili ilu le$_4$ li$_4$ sa$_8$ šubul			13

FONTE: BORD, Lucien-Jean; MUGNOIONI, Remo. L'Écriture cuneiforme: syllabaire, sumérien, babylonien, assyrien. Paris: Libraire Orientaliste Paul Geuthner S. A, 2002, p. 178.

A tamareira é uma árvore frondosa e de ramos longos utilizada para diversos fins na antiguidade, entre eles se destaca a construção e cobertura de casas, objetos como cordas e cestas. Seus frutos eram abundantes e podiam ser conservados secos, como se consome ainda hoje, como também deles se produziam uma bebida fermentada muito popular na época, chamada G*EŠTIN*[179], apreciada tanto pelos humanos quanto pelos seres divinos[180].

Monika Ottermann defende a ideia de que *Inanna* representava uma das manifestações da *Dea Nutrix (*do latim, deusa nutridora), uma vez que essa espécie de planta era identificada como o protótipo da árvore da vida. Segundo essa teóloga,

> A tamareira, a tamâra e seu xarope ou mosto representam e celebram a presença segura e contínua de uma divindade que confere aos seres humanos e aos outros seres divinos não apenas o 'pão de cada dia', mas também a abundância e o estímulo de banquetes[181].

[179] Traduzida geralmente como vinho, além desse vinho produzido pela tamareira havia o mosto de tâmaras, este mosto era produzido por meio da fermentação da fruta. Segundo Mônica Ottermann, a nomenclatura do mosto é geralmente confundida com uma qualidade de cerveja. Ver: OTTERMANN, Monika. **As brigas divinas de *Inanna*:** reconstrução feminista de repressão e resistência em torno de uma deusa suméria. São Paulo: UNESP, 2008.

[180] OTTERMANN, M. Vida e prazer em abundância: a deusa Árvore. **Revista Mandrágora.** São Bernardo do campo: UMESP, v.1, n. 1 (1994), p. 41.

[181] Idem, p. 41-42.

Assim, a tamareira aparece relacionada a essa divindade desde os primeiros documentos descobertos de *Inanna* como sendo um de seus símbolos, logo um emblema que afirma existência dos vestígios representando não somente em seu nome, mas também sua presença e posse nos âmbitos, imagens e grafias onde estes estão gravados, como templos, artefatos e tabletes com escrita cuneiforme.

A concepção, por exemplo, de que *Inanna* esteja relacionada à Árvore da Vida, logo as concepções de deusa mãe, foi sugerido devido à sua representação se tratar da tamareira, ideia também compartilhada por Mônica Ottermann.

Guadalupe Ingelmo aponta que essa relação entre *Inanna* e a Árvore da Vida atesta sua função como deidade da fertilidade, ligada a reprodução da fauna e da flora, além da sua função como limiar nos ritos de passagem, uma vez que a palmeira **Mus** pode ser encontrada a franquear portas e recintos sagrados[182].

Nesse sentido, Monica Ottermann aponta que *Inanna* representaria, em sua forma mais arcaica, aspectos essenciais de seu meio ambiente, os poderes divinos referentes à natureza, uma vez que ela é provedora de vida. Sua ligação com pomares teve seu "aspecto de doadora e mantenedora de vida encarnado na figura da tamareira[183]".

O nome de *Inanna* estaria ligado desde suas primeiras manifestações à cidade de Uruk, especialmente entrelaçada com complexo templário do *E-anna*[184], que tinha como uma das funções o armazenamento de viveres, e entre eles a tâmara. O próprio nome da deusa poderia ser traduzido como **Senhora dos Cachos de Tâmaras**, como atestou Falkenstein na obra de Monica Ottermann[185], no entanto, o mais utilizado se refere a ela como **Senhora do Céu**, epiteto relacionado com sua personalidade astral.

Segundo os trabalhos da arqueóloga Krystyna Szarzynska, o símbolo da divindade – sinal **MUS$_3$** - foi encontrado com frequência nos textos arcaicos de Uruk e de muitas formas, como ao lado de títulos de sacerdotes e funcionários ou mesmo sozinha. Assim, a posição:

---

[182] INGELMO, Salomé Guadalupe. **As yemas de dios**: divindades identificadas con el árbol de la vida em la iconografia mesopotâmica. Isimu: Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad, Nº. 8, 2005, p. 143.

[183] OTTERMANN, M. Vida e prazer em abundância: a deusa Árvore. **Revista Mandrágora.** São Bernardo do campo: UMESP, v.1, n. 1 (1994), p. 43.

[184] O complexo templário agregava não apenas a cela do(a) deus(a) padroeiro(a) da cidade, era também um centro administrativo e politico, além de possuir espaços para fabrico de materiais, como vasos e oficinas de tecelagem, espaços para armazenar alimentos, habitação das divindades, sacerdotes e funcionários.

[185] OTTERMANN, M. Op. cit., 1994, p.43.

> privilegiada de Inana em Uruk, conhecida em tempos posteriores pode ser confirmada pela grande frequência de seus símbolos em textos arcaicos, em comparação com símbolos de outros deuses que são, de fato, raros e permanecem pouco documentados[186].

Joaquín de Sanmartin[187] aponta que o nome da deidade se deva a uma convenção dos teólogos sumérios, uma vez que para o autor possivelmente o seu nome fosse **Innin**, uma deusa pré-sumeriana relacionada à vegetação e venerada pelos autóctones que habitavam o sul da Mesopotâmia já no VI Milênio. Já a arqueóloga Ana Maria Vásquez Hoys apresenta outra interpretação em relação ao nome da divindade, afirmando que possivelmente ele se deriva de ***Nin.an.an*** "Senhora do céu" grafia proveniente do final do Terceiro Milênio.[188].

Contudo, se juntarmos o vocábulos que dariam origem a tradução de Senhora do Céu, teríamos uma variante aproximativa: **In-nin$_9$-an** (**In-nin$_9$**= Jovem senhora + **an** = céu, o que daria "Jovem senhora do céu[189]"), o termo **in** sozinho é traduzido como "insulto, ofensa, injuria" ou simplesmente como terceira pessoa do singular, tanto masculina quanto feminina, o que leva a crer que estaria no termo para dar ênfase ao a ideia da divindade ser feminina, uma vez que **nin** é traduzido geralmente como "senhora, rainha, soberana". Então acredito que ressaltaria o fato da Senhora do Céu, da Rainha do Céu, da Soberana do Céu, ser uma mulher.

Daí *Inanna* ser a mulher por excelência, a mulher entre as mulheres. Além disso, devido ao fato do prefixo **in** se referir a ambos os gêneros estaria relacionado à natureza ambígua de *Inanna* apresentada muitas vezes com características masculinas e ligada a atividades bélicas. Interessante notar também que a tradução de **In-nin$_9$** como "jovem senhora" vem de encontro à outra característica de *Inanna*, sua eterna juventude. Ela nunca aparece no sistema gráfico ou na iconografia como uma anciã, está sempre representada como uma jovem mulher, com seios altos e sem adiposidade habitual das deusas mães.

---

[186] SZARZYNSKA, Krystyna. Offerings for the Goddess *Inanna* in Archaic *Uruk*. In: **Revue d'Assyriologie**. Paris: Gabala, 87, 1993, p. 07

[187] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. **Mitología y Religion del Oriente Antiguo I.** Egito- Mesopotamia. Barcelona: Ausa, 1993.

[188] Hoys.Ana Mª Vázquez. **Historia de las religiones antiguas.** Tomo I (Próximo Oriente). Madrid: Sanz & Torres, p.54.

[189] Para pensar o nome de *Inanna* utilizei diversos dicionários, entre eles, o Sumerian Lexicon, disponível em: https://www.sumerian.org/sumerlex.htm, e o glossário de Rafael Jiménez Zamudio. Para mais detalhes ver: ZAMUDIO, R. J. **Antología de textos sumérios:** textos transliterados y anotados; glosario y signario; copias cuneiformes. Madrid: UAM, 2003.

Na documentação escrita foi sempre retratada como bela, audaciosa, voluptuosa, no auge de sua feminilidade, como mostra o início do poema *Inanna e Enki*, onde ela se felicita por sua vulva esplendida. Assim, a tradução de seu nome como "Senhora do Céu" seria o mais correto, pois vai de encontro a muitos atributos da deusa.

Os semitas "quando não usavam a grafia **^{D}Mus**, escreviam com silabogramas **ES_4-tár(DAR)** em períodos Paleoacádios (c. 2400) e Paleobabilônicos (c. 2000-1600), e logo, **Is-tar**[190]". As grafias relacionadas à língua semita apontam para sua relação com o planeta Vênus, embora sua personalidade diga respeito a uma divindade masculinizada, devido sua relação com a guerra ou sua personificação enquanto estrela vespertina e matutina[191]. Nesse trecho[192] abaixo, *Inanna*, com o nome de Ishtar é chamada de ornamento do céu e apresenta seus epítetos ligados ao planeta Vênus:

> Tu és a luminária dos céus, que como fogo brilha no país, (...)
> Luz do dia, jovem, ornamento dos céus,
> Jovem, Ishtar, ornamento dos céus,
> Que está ornada com um adereço de pedras preciosas, ornamento dos céus!
> (...)
>
> Eu sou Ishtar, deusa do entardecer!
> Eu sou Ishtar, deusa das manhãs!
> (Sou) Ishtar, que abre e fecha as portas dos céus,
> (...) apaziguo os céus, acalmo a terra para minha glória.
> (sou) a que apazigua os céus, acalma a terra para minha glória[193].

Porém, Krystina Szarzynska demostra que em Uruk arcaico (3400-3100) já existiam registros de oferendas a três personificações de *Inanna*, são elas: *Inanna* Principesca (ver figura n°07), *Inanna* do Entardecer (ver figura n°08) e *Inanna* do Amanhecer (ver figura n°09). Esses registros dizem respeito a oferendas que eram levadas aos templos em determinadas épocas do mês ou do ano, ou por vezes ocasionalmente em solenidades especiais, como os festivais.

---

[190] Hoys.Ana Mª Vázquez. Op. cit., p. 301.
[191] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. Op. cit., p, 302.
[192] Época Paleobabilônica.
[193] PEINADO, Federico L. **Hinos babilónicos.** Madrid: Tecnos, 1990, p. 40-41.

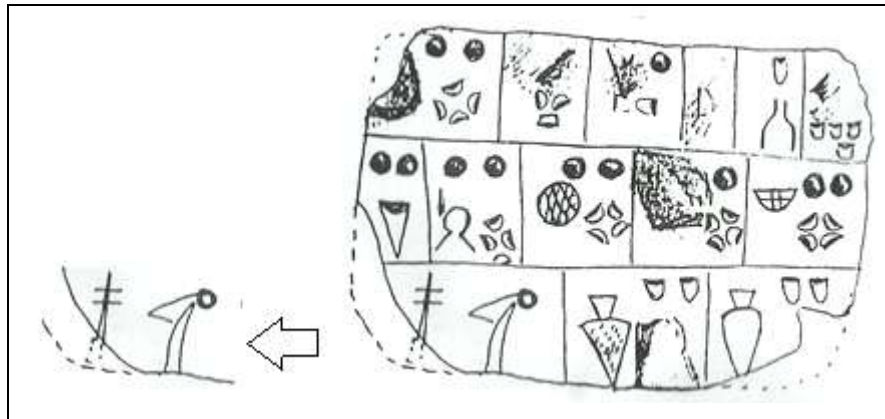
Figura n°07
Inana-nun (Principesca Inana)

FONTE: SZARZYNSKA, Krystyna. Offerings for the Goddess *Inanna* in Archaic *Uruk*. In: **Revue d'Assyriologie**. Paris: Gabala, 87, 1993.

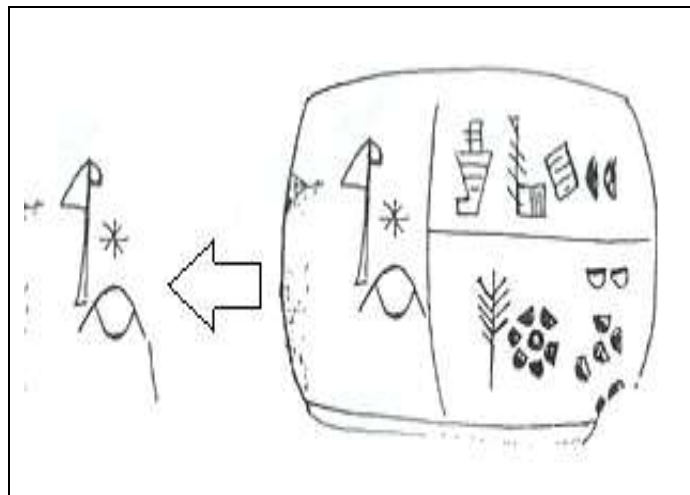
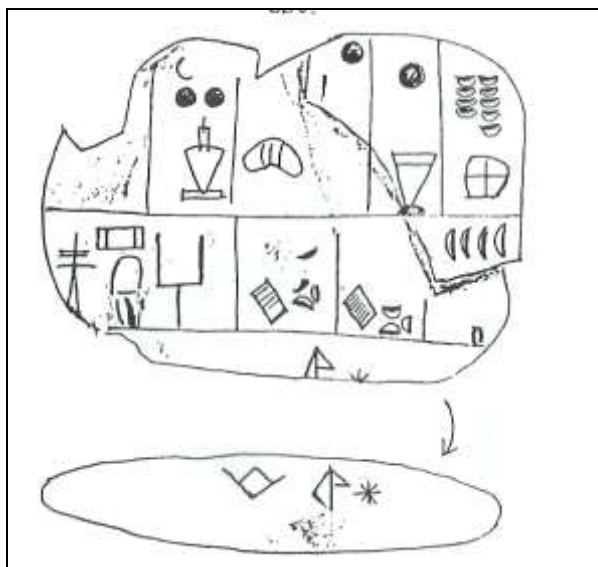
Figura n°08
Inana-sig (Inana do Entardecer)

FONTE: SZARZYNSKA, Krystyna. Offerings for the Goddess *Inanna* in Archaic *Uruk*. In: **Revue d'Assyriologie**. Paris: Gabala, 87, 1993.

Figura nº 09
Inana-hud (Inana do amanhecer)

FONTE: SZARZYNSKA, Krystyna. Offerings for the Goddess *Inanna* in Archaic *Uruk*. In: **Revue d'Assyriologie**. Paris: Gabala, 87, 1993.

Esses festivais realizados aos deuses incluíam oferendas de muitos tipos de alimentos (farinha, cerveja, óleo, animais) e algumas vezes prata[194]. Entre os objetos ofertados elencados pela arqueóloga constam o nome dos ofertantes com seus respectivos títulos e o nome do funcionário responsável pela inscrição[195].

Nesses textos *Inanna* aparece nomeada como **^{D}Inana-nun**[196], **^{D}Inana UD/hud$_2$** [197] e **^{D}Inana-sig**[198](ver imagens nº 7,8 e 9). Esses nomes não seriam simples epítetos, mas sim três formas de culto a divindade que teriam originado três festivais específicos referentes aos epítetos, são eles: Festival de *Inanna* da Manhã, do Entardecer e *Inanna* Principesca.

Sobre os atributos relacionados à *Inanna* a autora acredita que:

---

[194] Importante destacar, que a Mesopotâmia não possuía reservas de metais preciosos como ouro, prata e cobre, ou mesmo pedras preciosas. Esses produtos eram provenientes de intercambio com regiões próximas e distantes. Como bem salientou Robert K. Englund é consenso geral entre os estudiosos da Mesopotâmia Antiga, que a melhoria nos métodos de agricultura e pecuária, teriam resultado em excedentes que podiam ser comercializados, além disso, uma organização social estável permitiu o surgimento de uma elite que buscou no exterior os materiais os quais não dispunham. Ver: ENGLUND, Robert K. Na Examination of the "Textual" Witnesses to Late Uruk World Systems. **Oriental Studies:** Toquio, 2006, p. 1-38. Também é interessante notar que essa primeiras placas, ao trazerem listados como oferendas a prata, permite atestar as relações intercambistas já no período de Uruk Antigo.

[195] SZARZYNSKA, Krystyna. Offerings for the Goddess *Inanna* in Archaic *Uruk*. In: **Revue d'Assyriologie**. Paris: Gabala, 87, 1993, p. 08

[196] *Inanna* Principesca.

[197] *Inanna* do Amanhecer ou da Manhã.

[198] *Inanna* do Entardecer ou da Tarde.

> A tradução dos atributos de Inana: UD/hud$_2$ como "manhã", e sig como noite, exprime da melhor forma o contraste entre duas aparições do planeta Vênus, visível na realidade de manhã e à noite. A palavra hud$_2$ literalmente significa "brilhante, brilho", e isso se expressa com a escrita com o pictograma UD que aparece como o nascimento do sol pela manhã. A palavra sig é expressa com o mesmo pictograma, apenas na posição trocada, mostrando assim o pôr do sol à noite. Sig tem sido utilizado, entre outros, para a descrição do pôr do sol[199].

As considerações de Krystyna Szarzynska corroboram para perceber que a relação de *Inanna* com o planeta Vênus era anterior a sua associação com a divindade semita. Além dessas três personificações também havia uma quarta figura encontrada nos registros de oferendas da última fase do período arcaico[200] já as três personificações elencadas anteriormente (*Inanna* do Amanhecer, *Inanna* do Entardecer e *Inanna* Principesca) constam em textos religiosos sumérios também em outras épocas. O que nos possibilita atestar que ambos os epítetos imputados a deusa permaneceram em períodos posteriores em sua forma original.

Ainda, segundo os estudos da arqueóloga, o culto a *Inanna* Principesca possivelmente teria caído em desuso antes do período de Uruk III (c. 3000), pois seu nome não foi mais encontrado depois dessa época. As evidências sobre o culto a *Inanna*, portanto, podem ser encontradas desde o período de Uruk IV (c. 3400-3100), assim como sua associação ao complexo templário do Eanna e os nomes de recintos destinados as oferendas a essa divindade[201].

Paul Collins atesta que há registros arqueológicos do Quarto e Terceiro Milênio que já revelam à existência de diversos templos dedicados a *Inanna*, o que evidência um culto importante e generalizado[202]. Para o autor, a primeira referência ao nome de *Inanna*, segundo dados arqueológicos, são os tabletes de argila encontrados no recinto do *Eanna*, nos níveis IV e III (c. 3600-3100), dos períodos que correspondem a Uruk Antigo e Jemdet Nasr[203], indo assim suas considerações ao encontro dos estudos de Krystyna Szarzynka já mencionados.

Além dos tabletes encontrados no recinto do *Eanna*, outros objetos também foram reconhecidos como contendo o símbolo da deusa no mesmo recorte temporal,

---

[199] SZARZYNSKA, Krystyna. Offerings for the Goddess *Inanna* in Archaic *Uruk*. In: **Revue d'Assyriologie**. Paris: Gabala, 87, 1993, p. 08.
[200] Esse nome também é encontrado nos textos de Ur, Shurupak, Abu Salabikh e Lagash.
[201] SZARZYNSKA, Krystyna. Op. cit., p. 27.
[202] COLLINS, Paul. **The Sumerian goddess *Inanna* (3400.2200 BC).** UCL: Institute of Archaeology, 5, 1994, p.103.
[203] (3100-2900). Idem, p. 107.

tais como esculturas, relevos e selos cilindros[204]. Já para os sumeriólogos Jean Bottéro e Samuel Noah Kramer[205], *Inanna* possivelmente seria o resultado da fusão de várias divindades mais antigas e de personalidades diversas, ou seja, uma *deusa* viril de origem semita, outra extremamente feminina e dedicada ao amor livre e a última, uma *Inanna* astral, relacionada ao planeta Vênus[206].

A maioria dos autores que abordam essa temática concorda de que a potestade possua atributos tríplices, mas dado à diversidade das fontes e mitos, seria um tanto simplista identificá-la apenas como uma deusa de três facetas, talvez o título de **Deusa de simultâneas formas** dado por Elaine Neunfeldt[207], seja possivelmente o mais adequado, uma vez que *Inanna* foge aos padrões geralmente elencados aos deuses mesopotâmicos, como responsável por determinada função.

Inanna era a terceira participante da tríade astral mesopotâmica, vindo atrás de *An* (deus do Céu) e Enlil (deus do ar). Para autores como Samuel Noah Kramer, Jean Bottéro, Joaquín de Sanmartin e Maria Vazquez Hoys ela foi a mais importante representante feminina do panteão mesopotâmico, cuja importância foi tal que eclipsou outras deidades, chegando o seu nome semítico ser sinônimo de deusa, ou seja, representando assim qualquer divindade feminina.

A versatilidade de *Inanna* se dá também em relação à multiplicidade de símbolos, como se verá a seguir, os quais orbitam ao seu redor tornando-se um importante instrumento para abordar seus características e aspectos sagrados e profanos.

2.2.2 – Outras formas de representação de *Inanna*: revisitando os símbolos.

Além do símbolo **Mus$_3$** outros emblemas representavam essa deusa, sendo um deles era a estrela ou rosa de oito pontas (ver figuras n° 09 e 10), que constitui sua relação com o mundo astral e seu aspecto enquanto divindade uraniana de estrela capaz de ser visível no céu durante a manhã e a tarde. A primeira a nascer, a última a permanecer visível, ou seja, *Inanna* do Amanhecer e *Inanna* do Entardecer.

---

[204] Ibdem, p. 104.
[205] BOTTÉRO, Jean; KRAMER, S. N. **Cuando los dioses hacían de hombres**. Madrid: Akkal, 2004.
[206]Idem, p. 219.
[207] NEUNFELDT, E. *Inanna*/Ishtar- uma deusa de simultâneas formas. **Revista Mandragora.** São Bernardo dos Campos: UMESP, v.1, n.1 (1994), p. 57.

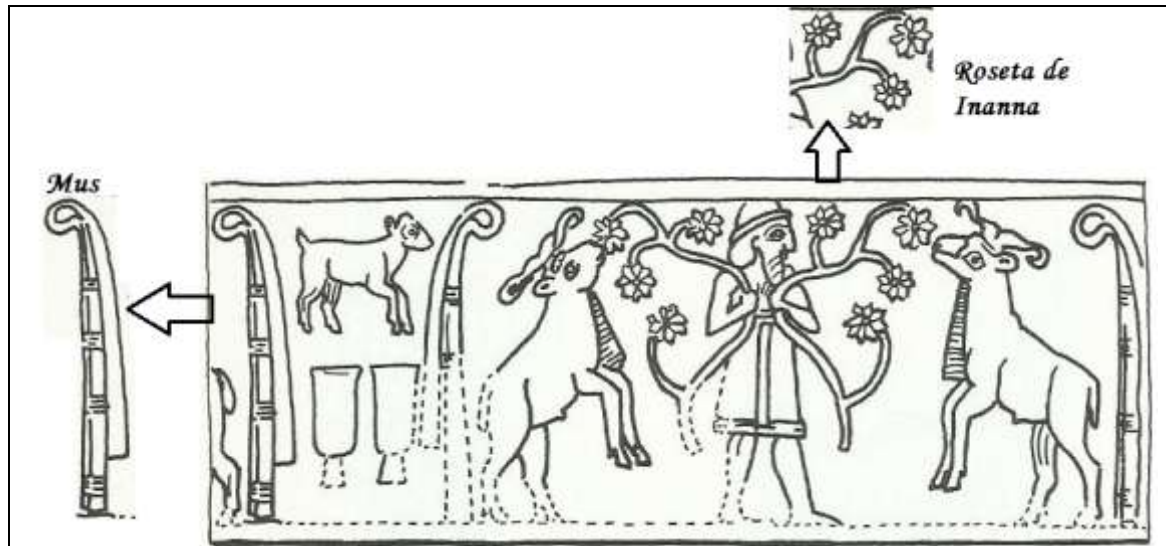
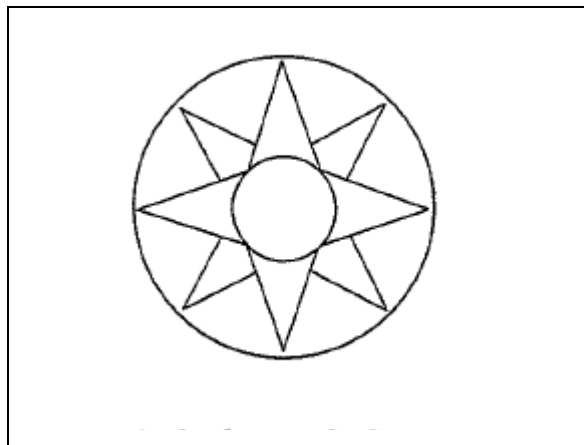
Figura nº 10
Roseta e Mus de *Inanna*: desenho de cilindro selo.
Período de Jemdet Nasr (c. 2900), proveniente de Uruk, nível III. Atualmente compõem o acervo do Museu de Berlim.

FONTE: AMIET, Pierre. **Art in the Ancient World:** A Handebook of Styles an Forms. London: Faber and Faber, 1981, p.136.

Figura nº 11
Estrela de oito pontas presente nas representações iconográficas de *Inanna.*

FONTE: BLACK, J.; GREEN, A. **Gods, demons and symbols of ancient Mesopotamia:** an illustrated dictionary. London: British Museum Press, 2003, p.169.

Nas representações da divindade na glíptica, ou seja, nas gravações ou esculturas feitas em materiais duros e geralmente de pequeno formato, é possível ver diversas rosas a coroar as cenas. Além disso, uma grande rosa de argila foi

encontrada no recinto do *Eanna,* juntamente com os documentos que fazem menção a *Inanna* datada do período de Uruk III (c. 3300). Esses símbolos estiveram presentes em todas as iconografias que tratam da deidade chegando mesmo a sua simples representação atestar a presença da deusa.

Em relação aos símbolos, Mircea Eliade afirma que este "não pode ser o reflexo dos ritmos cósmicos *enquanto fenômenos naturais*, porque um símbolo sempre revela alguma coisa *a mais*, além do aspecto da vida cósmica que deve representar[208]". Dessa forma, não dizem respeito apenas às funções de caráter sagrado, em função de que elas estavam vinculadas a vida concreta de onde retiram suas formas representativas. Daí simbolismo referente à *Inanna* estar subsidiados por representações da fauna e da flora, as formas de produção e reprodução da sociedade e os fenômenos da natureza.

Sobre a relação das rosáceas com a *Inanna,* Guadalupe Ingelmo acredita que a rosa poderia evocar a ideia de feminilidade, relacionada a um conteúdo puramente sexual. Contudo, a autora ainda aponta a possibilidade de a rosa estar associada à divindade devido a sua semelhança com as estrelas, sendo assim utilizada para evocar a natureza astral de *Inanna*, além de se relacionar a representação da Árvore da Vida mesopotâmica[209].

Maria Vazquéz Hoys enuncia para uma deusa andrógina[210], que relacionada ao aspecto astral de *Inanna* explicaria sua devoção como estrela feminina da tarde e masculina ao amanhecer. Para a autora, os documentos do Primeiro Milênio expressariam melhor essa dualidade a qual ela denomina de evolução.

Assim, a estrela feminina da tarde diz respeito a sua personificação como deusa do amor, adorada nas regiões da Baixa Mesopotâmia, da qual Uruk era a cidade mais influente. Já o aspecto da divindade como estrela masculina da manhã seria a *Ishtar* da Babilônia, representando a região norte[211], território de predomínio semita.

---

[208] ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos:** Ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 177.

[209] Ainda ,segundo a autora, *Inanna* representaria a própria árvore da vida, hipótese que aponta para um dos epítetos da divindade como Deusa da Vida e das infinitas manifestações da vida. INGELMO, Salomé Guadalupe. **As yemas de dios**: divindades identificadas con el árbol de la vida em la iconografia mesopotâmica. Isimu: Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad, Nº. 8, 2005, p.138.

[210] Que apresenta simultaneamente características femininas e masculinas.

[211] Hoys.Ana Mª Vázquez. **Historia de las religiones antiguas.** Tomo I (Próximo Oriente). Madrid: Sanz & Torres, 2005, p. 54.

Outro símbolo relacionado a ela e que a representou e acompanhou era o leão, a iconografia sempre coloca-o subjugado a seus pés, por vezes aparece segurando esse animal por uma coleira e com apenas um dos pés sob seu dorso. Para essa reprodução imagística, *Inanna* representava domínio sobre as feras, a qual ela aparecia subjugando e domesticando. Por outro lado, o leão era símbolo de força e realeza o qual se relacionava também a guerra nas culturas do Antigo Oriente Próximo. Possivelmente faz menção aos aspectos dominador e marcial da divindade que era considerada patrona do exército. Outra relação possível seria com o caráter colonizador e conquistador das culturas mesopotâmicas, principalmente dos acádios.

Paul Collins afirma que a ligação de *Inanna* com uma leoa pode representar o princípio masculino desta. Essa referência de *Inanna* com o leão pode ser visualizada num vaso que estava depositado dentro do seu templo em Nippur (cidade mesopotâmica localizada próxima ao Rio Eufrates - ver mapa, figura n°01) em que uma cobra peleia com um grande felino e contem a lenda em cuneiforme de "*Inanna* e a serpente[212]".

Thorkild Jacobsen em sua obra *The Treasures of Darkness*, afirma que o leão era uma das imagens ou emblemas dos deuses do trovão. *Inanna* dessa forma teria uma de suas personificações relacionadas à tempestade e a chuva, ela era descrita como correndo "com sua carruagem puxada por sete leões, ela monta um leão, ela era o leão[213]". Dessa forma, o autor aponta outras funções relacionadas à deusa, aquela relacionada à chuva, a tempestade e ao raio. Essa função também direciona para uma divindade da fertilidade, visto que a chuva rega os campos e propicia o crescimento das plantas. No entanto, essa faceta é ambígua, pois se por um lado a chuva alimenta os campos, por outro, a tempestade pode trazer destruição, inclusive o dilúvio, o que mostra a natureza dúbia de *Inanna* sempre entre os extremos da vida e da morte.

Um dos poemas dedicados à *Inanna* e citados por Thorkild Jacobsen, por exemplo, apresenta a divindade sendo comparada a uma tempestade que ruge[214], daí possivelmente o imaginário que comparava o movimento da tempestade ao rugido do leão e associava-os a uma das personificações da deusa.

---

[212] Datado do Terceiro Milênio, encontra-se no Museu do Louvre.

[213] JACOBSEN, Thorkild. **The Treasures of Darkness:** a history of mesosopotamian religion. New Haven and London: Yale University Press, 1976, p. 136.

[214] Idem, p. 136.

Vale lembrar que o leão mesopotâmico (*Panthera leo persica)* era um dos maiores felinos daquelas paragens, e o fato de estar sempre subjugado, caçado ou preso a uma coleira remete a representação da superioridade dos povos mesopotâmicos que conquistavam e submetiam seus inimigos. Assim *Inanna* dominava, colocava os sob seus pés, fazia deles servos obedientes, mas sempre presos por ferros, escravizados e amansados. No poema *Inanna e Shukaletuda*, a esta era cantada como aquela que "cavalga o enorme leão terrestre[215]".

Porém, em muitos poemas a divindade era chamada de leoa, ou sua ferocidade era comparada a estes. Nesse sentido, os leões sendo protótipo de esplendor, força e majestade, possivelmente o domínio da deusa sobre os leões poderia demonstrar sua superioridade diante do inimigo, sua sede de lutas e ferocidade que chegavam a ser selvagens em campo de batalha. Assim *Inanna* assustava com seu rugido, amedrontava com sua presença feroz e imponente e enfrentava os guerreiros adversários.

Essa divindade tão controversa possuia templos de culto em diversas cidades. Samuel Noah Kramer elencou pelo menos quinze santuários, entre eles, o Eanna em Uruk, Émushkalama em Badtibira, o Hursagkalma em Kish, o Girguna em Zabalam, Bradurgara em Nippur e o Éulmash em Acade.

Os símbolos relacionados à *Inanna* dizem respeito às estruturas sociais e as formas de organização da sociedade, uma vez que estavam vinculados ao imaginário e este faz parte de um sistema de representações coletivas, que são "ao mesmo tempo matriz e efeito das práticas construtoras do mundo social[216]". Essa grande quantidade representações simbólicas direcionadas a uma única divindade, demonstram a importância dessa deidade para com a sociedade mesopotâmica, assim como a extensão de seu campo de atuação que ultrapassa categorias preconcebidas.

2.3 - *Inanna/Ishtar* guerreira: conquistas civilizatórias.

---

[215] BOTTÉRO, Jean; KRAMER, S.N. **Cuando los dioses hacían de hombres:** mitlogía mesopotâmica. Tradución: Francisco J. G. García. Madrid: Akal, 2004, p. 272.

[216] PESAVENTO, Sandra. J. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. São Paulo: **Revista Brasileira de História:** v.15, n. 29, 1995, p. 19.

Como postestade relacionada à guerra, *Inanna* recebeu muitas interpretações acerca dessa função a contrapelo de uma personalidade erótica e ligada as práticas sexuais em geral. As tentativas de explicação de sua personalidade bélica vão desde sua representação enquanto divindade astral, sua conduta caprichosa ou alteração de sua característica como deusa da fertilidade para uma deidade marcial em prol dos interesses templários e reais.

Thorkild Jacobsen aponta que teria sido no processo de humanização dos deuses, especialmente daqueles de caráter meteorológicos[217], que estes teriam passado a serem representados como guerreiros montados em seus carros para o combate. O sumeriólogo acredita que "por isso encontramos o caráter guerreiro de *Inanna* e suas habilidades com as armas sendo comemorada desde os primeiros mitos, como a narração de sua batalha contra a montanha Ebih[218]".

O autor destaca que o seu poder como deusa da tempestade e da guerra estariam relacionados em muitos documentos, inclusive cita trechos de hinos onde essas relações se apresentam[219].

As inscrições reais que se referem aos aspectos bélicos e conquistadores de *Inanna se* intensificaram a partir do período Paleoacadio[220], mas são encontrados também em épocas anteriores. Nos mitos que dizem respeito a essa divindade também é possível perceber sua conexão com os conflitos armados, como o *relato Enmerkar e o Senhor de Aratta*, onde aspectos de amante e guerreira são expostos[221].

Joaquín de Sanmartin acredita que a personalidade intensa, volúvel e apaixonada de *Inanna* sejam algumas das características que se relacionam aos seus aspectos bélicos, frutos de sua sede de poder e de posse. A divindade era apresentada como aquela que deseja constantemente expandir seus domínios e utiliza todos os esforços necessários para atingir seu objetivo.

Para o autor a face sanguinária e sem piedade da deidade surgiu ou teve o seu ápice a partir de meados do Terceiro Milênio, e estava ligada a política expansionista dos reis, que buscavam na divindade uma forma de assegurar sua

---

[217] Deuses da chuva, dos raios e da tempestade.

[218] JACOBSEN, Thorkild. **The Treasures of Darkness:** a history of mesosopotamian religion. New Haven and London: Yale University Press, 1976, p. 137.

[219] Para mais detalhes ver: JACOBSEN, Thorkild. Op. cit., 1976.

[220] O termo de refere a época anterior ao império acadiano de Sargão I, que já possuía características imperialistas e ênfase na sobrehumanidade do monarca.

[221] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. **Mitología y Religion del Oriente Antiguo I**. Egito- Mesopotamia. Barcelona: Ausa, 1993, p. 316.

presença no trono e legitimar suas guerras de conquista. Segundo Joaquín de Sanmartin "a política real esteve sempre interessada em sublinhar o caráter guerreiro de uma divindade que contribuía de um modo determinante para a sustentação da ideologia real[222]", já que esta era quem determinava a duração do reinado e mantem o rei sob suas rédeas.

Assim, desde o Terceiro Milênio os reis se esforçavam por conseguir os favores de *Inanna* e garantir os seus próprios, pois esta era colocada como defensora e companheira do rei tanto no amor quanto na guerra. Na guerra a divindade era aquela que estava à frente do rei, a líder dos exércitos, como aponta o mito *A corte de Inanna e Dumuzi* exposto abaixo:

> Na batalha eu te lidero
> No combate sou sua armadura
> Na assembleia sou sua advogada
> Na campanha sou sua inspiração[223].

Na dinastia de Akkad, iniciada por Sargão I (c. 2334-2279), *Inanna*, já sob o nome acádio de *Ishtar*, aparece com o epiteto de *Ishtar-Anunîtum*, a *Ishtar* guerreira. Esse apelativo se intensifica nos períodos posteriores devido à politica expansionista assíria em meados do Segundo Milênio. Ambiciosa e caprichosa era capaz de servir-se da violência ou da astucia para alcançar seus objetivos, para Sanmartin, uma deidade rancorosa e vingativa. Ao citar o mito *Inanna e Shukaletuda[224]*, o autor deixa transparecer uma visão machista em sua interpretação, pois coloca que a divindade teria ignorado ou esquecido que ela própria teria provocado o abuso sexual o qual sofrera[225].

Concordamos com Gwendolyn Leick sobre o ato sexual sem consentimento ser uma "falta de respeito pela deusa do amor por parte do homem não fazê-lo corretamente, por assim dizer, em vez de ' roubar ' a sua satisfação do corpo da

---

[222] Idem, p. 316.

[223] WOLKSTEIN, Diane; KRAMER, S.N. ***Inanna* queen of heaven and earth:** her stories and hymns from Sumer. New York: Harper & Row, 1988, p. 44.

[224]Este documeto relata que *Inanna* teria chegado até os jardins de Shukaletuda e cansada resolvera dormir a sombra de uma árvore. O jardineiro que espionava no outro extremo do jardim, ao ver que a divindade dormia, o jardineiro se aproximou e a violou. Ao despertar *Inanna* percebe o ocorrido e sai em busca de seu agressor despejando várias pragas até encontrá-lo. ETCSL: t. 1.3.3. **Inana and Šu-kale-tuda.** Disponível em: **http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgibin/etcsl.cgi?text=c.1.3.3&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=c133.1#c133.1.** Consultado em abril de 2015.

[225] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. Op. cit., p. 317-319.

mulher[226]", daí a deusa exigir a punição do transgressor e lançar sua ira aos seres humanos até encontrá-lo.

No entanto Joaquín de Sanmartin não crê que esteja clara a relação entre a belicosidade e o erotismo da divindade e o seu aspecto puramente astral, possivelmente a *Inanna* estelar teria dado origem a sua dimensão erótica, a terrena esteve ligada ao culto da vegetação. Ainda sua personificação enquanto deusa do Amanhecer, como aquela que abre as portas do céu teria sido a justificativa para sua função guerreira, pois os qualitativos bélicos se entrelaçam nos astrais, onde demonstram seu esplendor terrível em diversos textos[227].

Gwendolyn Leick também apresenta uma *Inanna/Ishtar* bélica relacionada principalmente à cultura semita e ao poderia dos monarcas do período Paleobabilonico[228]. Para a autora a divindade teria aparecido como a heroica Senhora das Batalhas no Terceiro Milênio. Na época da III Dinastia de Ur (c. 2150-2100) foi associada ao desejo sexual e a energia libidinal.

No período de *Shuruppak/Fara* (c. 2550-2355), também conhecido como Protodisnástico III, em que a cidade de Ur teve papel predominante e um regime econômico fortemente centralizado, com produção de muitos arquivos[229], os monarcas assumiram obrigações relativas ao culto dos deuses, principalmente no que diz respeito a cultos da fertilidade, e em períodos posteriores a sacralização do rei era oficializada por meio do casamento com *Inanna*. Assim o conceito de "legitimação do domínio através do consentimento divino converteu-se num importante fator de ideologia do governo mesopotâmico[230]".

Os aspectos masculinos e agressivos de *Inanna* estão relacionados, para Gwendolyn Leick, a textos com conotações politicas, como inscrições reais que a ligavam aos governantes das dinastias. Uma vez que durante o Terceiro Milênio os conflitos frequentes entre as cidades-estados e as exteriores acabaram por colocar as divindades dinásticas e locais a marchar tomando lugar como chefe dos exércitos

[226] LEICK, G. **Sex and eroticism in Mesopotamian literature**. New York: Taylor & Francis, 2003, p. 53.
[227] LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. Op. cit., p.322.
[228] LEICK, G. Op. cit., 2003.
[229] É nesse período também que surgem as primeiras composições literárias sumérias, passando pouco depois a compor as composições nomes também semíticos. Ver: SANMARTIN, Joaquin; SERRANO, José Miguel. **Historia Antigua del Próximo Oriente:** Mesopotamia y Egipto. Madrid: Akkal, 2008.
[230] Leick, **Mesopotâmia:** a invenção da cidade. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 111.

de seus domínios[231]. Assim, “em algum momento talvez no período Sargônico, *Inanna* juntou-se às fileiras dos deuses guerreiros[232]”.

Mas essa representação da deusa não pode ser entendida como caos, mas como um processo civilizatório das culturas mesopotâmicas sobre outras culturas, dado suas características imperialista e expansionista advindos desde os períodos de Uruk e se intensificando e cristalizando no Acadiano. Em diversos documentos[233], os hinos, por exemplo, a divindade é apresentada como a deusa suprema, a senhora do universo, cujos versos escritos trazem hipérboles e comparativos exagerados.

Inanna guerreira, era a Senhora das Batalhas, aquela que estava sempre peleando, louvada como a mais valente entre os deuses. Aquela que tinha a última palavra na assembleia. A divindade era descrita como aquela que se sentia feliz em meio à batalha e que chamava os guerreiros ao combate. Para a deidade a guerra era uma grande festa, mas nela se apresentava com seu aspecto terrível, provocando temor, lutando mesmo durante a noite, *Inanna* era aquela que nunca descansava[234].

Assim, o patronato de *Inanna* representava poder e civilização[235], e como poder evoca conquistas (de prestígio, de territórios), a divindade demonstrava seu poderio conquistando novos redutos, submetendo países e cidades-estados, expandindo e propagando o modo de viver de sua cidade natal, ou seja, alimentando aquilo que Guilhermo Algaze denominou de “sistema mundo de Uruk[236]”.

Durante o final do Terceiro Milênio, por exemplo, o nome de *Inanna* aparece evocado para garantir a vitória sobre os Gutis[237] (Qutu) e expulsá-los do *Kalam*. No texto histórico exposto abaixo, o rei de *Unug* de nome *Utukhegal*, que reinou entre os anos de 2123 e 2113, apresentava sua vitória sobre esse povo e informava que foi até a deusa *Inanna* para pedir seu apoio na empreitada na qual saiu vencedor:

---

[231] Leick, G. Op. cit., 2003, p. 64.
[232] Idem, p. 65
[233] Tais documentos encontram-se disponíveis nos arquivos digitais e tradicionais de universidades e museus, além de coletâneas redigidas por diversos especialistas na temática. Com destaque para as obras de Federico Lara Peinado, intitulados: Hinos sumérios e Hinos Babilônicos; Samuel Noah Kramer em muitos títulos, que seria desnecessário citar aqui; Rafael Jiménez Zamudio com o título: Antología de textos sumerios, e o arquivo digital da Universidade de Oxford, o ETCSL.
[234] BOTTÉRO, Jean; KRAMER, S. N. **Cuando los dioses hacían de hombres**. Madrid: Akkal, 2004, p. 220-230
[235] Idem.
[236] ALGAZE, Guilhermo**. El sistema-mundo de Uruk:** la expansion de la primera civilizacion mesopotamica. Barcelona: Bellaterra, 2004.
[237] População montanhosa proveniente do montes Zagros que conquistou a Mesopotâmia por volta de 2150.

> (Então) ele (Utukhegal) foi até a deusa *Inanna*, sua Senhora, (e) rezou a ela (dizendo):
> "Minha senhora leoa da batalha, que massacras as terras estrangeiras, Enlil (me) indicou para trazer de volta a soberania de Sumer. Seja minha aliada![238]"

As canções hinicas dedicadas à deusa também trazem a descrição de seu aspecto marcial. Um *tigi*[239] datado do Segundo Milênio faz referencia a divindade como aquela que já havia nascido tendo por preferencia as armas e a conquista. Assim o documento a louva dizendo:

> Adotaste desde o ventre de tua mãe a defesa e as armas (...) Quando marchas contra o país rebelde, o longínquo país das montanhas, passas os dias no tumulto da luta,(...) Senhora, frente a ti ninguém se mantem firme na luta, grande filha de Zu-em, que se levanta no céu[240], que irradia um terrível prestígio[241].

Um *balbale*[242] também dedicado a *Inanna* coloca esta como narradora, *Inanna* provoca os deuses dizendo que ninguém se iguala a ela em poder, o próprio *Enlil* teria lhe dado o poder da batalha e dos combates, o céu e a terra para reinar. Provoca o restante do panteão se referindo a eles como bando de pássaros medrosos, exclama que apenas ela é a rainha, a doadora de vida, aquela que entra no templo de *Enlil* sem precisar se anunciar, a guerreira que possui muitos templos e em diversas cidades e que divindade alguma pode se comparar a ela[243].

Um hino escrito por Enkheduanna, filha ou neta de Sargão I, que louva os aspectos bélicos de *Inanna*, mas traz também outros atributos, demonstrando que para os sumérios não havia conflitos entre as distintas qualidades desta:

> (...) *Inanna* do céu e da terra, que faz chover fogo flamejante sobre a terra, os MEs te foram dados por An, rainha que cavalgas sobre as bestas, que sobre as ordens de An pronuncias divinas palavras! Quem pode entender teus grandiosos ritos! Destruidora das terras estrangeiras, tu destes asas a tormenta, amada de Enlil, tu fizeste a tormenta soprar sobre a terra, tu executaste as instruções de An!.
> Minha rainha, diante de tua voz as terras estrangeiras se inclinam (...)

---

[238] PEINADO, Federico Lara. **Textos para la historia del Próximo Oriente Antiguo.** Madrid: Catedra, 2011, p. 148-149.
[239] Composição hinica, significa "cantar de timbal" ou de tímpano.
[240] Menção a *Inanna* como planeta Vênus em sua personificação de estrela da manhã.
[241] PEINADO, Federico Lara**. Himnos sumerios**. Madrid: Molina, 1988, p. 31-33
[242] Canto falado acompanhado por instrumentos musicais, o *balbale* agregava cantos aos deuses, ao rei, além de canções de amor.
[243] PEINADO, Federico Lara., 1988, p. 46-47.

> (...) Minha rainha, os Anunna, os grandes deuses, fugiram de ti como morcegos agitados, não puderam permanecer diante de tua face pavorosa, não puderam se aproximar de teu pavoroso perfil.
> Quem pode acalmar teu coração caprichoso?
> Teu coração funesto não pode tranquilizar-se!
> Rainha, de sentimentos felizes, de coração alegre, mas cuja ira não pode ser abrandada, filha de Zu-em;
> Rainha, suprema na terra, que sempre prestei homenagens!(...)
> Contra a cidade que não disse: "tua é a terra", que não disse: "pertences ao pai que te concebeu", você decretou sua palavra santa, te afastaste dela, não há aproximaste de teu seio, a mulher não falará de amor com seu esposo, na noite profunda não sussurrará ternamente com ele, não revelará os desejos de seu coração.
> Desenfreada vaca selvagem, antiga filha de Zu-em,
> Rainha mais poderosa que An, que sempre prestei homenagem, (...) Misericordiosa mulher, doadora de vida, de coração radiante[244] (...)

É bom salientar que esses hinos embora mencionem os qualitativos marciais da divindade, eles também a apresentam como a doadora de vida, aquela que promove a justiça, além de seus adjetivos relacionados ao mundo astral e a sua atuação enquanto deusa do amor em todas as suas manifestações.

Assim, os documentos demonstram não apenas que *Inanna*/Isthar era uma deusa guerreira, mas que os aspectos exaltados da divindade, mesmo que aparentemente dicotômicos, são na realidade complementares. Amor e guerra, harmonia e conflito, justiça e vingança são medidas sagradas, formas de ser e agir no mundo.

O fato de *Inanna* ser considerada uma divindade de personalidade complexa deve-se a ideia criada sobre a religião na Mesopotâmia ser descritiva e organizacional, ou seja, os deuses, segundo os critérios elaborados ainda aceitos pelos pesquisadores, deveriam ter funções bem definidas, cada qual deveria necessariamente atender um aspecto da ordem do mundo ou das carências dos seres humanos. Daí a personalidade de *Inanna* ser tão contraditória, pois além dela se relacionar a questões dissonantes ou contrárias entre si, também agrega poderes de outros deuses aos já consagrados como seus.

Mas também cabe lembrar que amor e guerra são relações de poderes presentes tanto na esfera pública e na privada de pessoas comuns quanto para a ideologia religiosa e estatal e todo o seu aparato de legitimação. Assim, essas relações eram compostas com o intuito de harmonizar o corpo social, daí a ditarem regras tanto para o amor (e suas formas de expressão) quanto para a guerra, fazendo com que a aparente dicotomia entre esses dois campos fossem

---

[244] Idem, p. 48-50.

apaziguados por meio de uma divindade que detinha poderes marciais e libidinais. As considerações que se seguem abordarão os aspectos de *Inanna* relacionados ao que os estudiosos clássicos chamam de amor[245] e seus desdobramentos, como veremos a seguir.

2.4 - *Inanna/Ishtar* das práticas sexuais, do erotismo e da sensualidade.

O tema da sexualidade é abordado por diversas disciplinas, como antropologia, história, etnologia, entre outras que buscam compreender sua relação com aspectos concretos e ideológicos da sociedade, uma vez que as práticas sexuais e seu modo de intepretação estão presentes em todas as sociedades. Nas sociedades antigas, por exemplo, estiveram envolvidas em diversos campos, entre eles o religioso e político, como forma de legitimação de grupos dominantes, mas também como forma de desvios de normas de conduta e valores.

Abordar as práticas sexuais na Mesopotâmia não é tarefa das mais fáceis, as referências prontas dos estudiosos da temática e as constantes releituras de autores de nossa contemporaneidade por vezes apontam para este ou aquele caminho.

De qualquer forma, os caminhos são unilaterais, vinculados a uma ou outra corrente, quando não relacionados a olhares tradicionalistas, ou seja, vinculados aos cultos à fertilidade. Tais análises passam por interpretações de cunho feminista que buscam o resgate de aspectos femininos da divindade desde que moldados por seus próprios interesses.

As interpretações refletem dessa forma o lugar que esses pesquisadores ocupavam nos conflitos de seu tempo, as demandas da Academia e sua forma de ver o mundo. Isso nos leva a questionar suas análises na tentativa de uma leitura que fuja a juízo de valores e análises paradigmáticas para uma cultura plural.

No entanto, torna-se essencial traçar um percurso das abordagens em relação ao tema para compreender os conceitos empregados e suas finalidades momentâneas, uma vez que a discussão sobre a temática está longe de se esgotar.

---

[245] Entende-se que ao aplicar o adjetivo de deusa do amor, os autores agregaram aspectos relacionados aos ritos da fertilidade, logo relacionados as ideias de Sir James Frazer, que trataremos a seguir. Preferimos denominar *Inanna* como a deusa das práticas sexuais, pois entendemos que esse termo abarca melhor a personalidade da deusa, pois agrega diversas formas de ser e agir. Abrindo um leque de possibilidades para interpretações para as normas comportamentais (gênero, política, religião, etc).

Os textos literários mesopotâmicos nos dão informações sobre o valor cultural do intercurso sexual e da sensualidade. A maioria das obras é protagonizada por um ser divino, a principal delas é *Inanna*. Embora os textos referentes à *Inanna* sejam numerosamente significativos, o ato sexual não é um aspecto encontrado apenas nos textos dedicados a ela. O mito de *Enki e Nimah*, por exemplo, também traz essa perspectiva.

A questão da sexualidade divina ou da prática sexual dos deuses é uma característica da religião na Mesopotâmia, cujas narrativas mitológicas trazem presentes a relação física como uma hierofania e um ato criacional, assim, ejacular, copular ou ter prazer era um ato de criação e de manifestação das divindades.

Nessa perspectiva, o encontro amoroso na Mesopotâmia e sua relação com o divino foi compreendido pelos pesquisadores como referente ao casamento sagrado. Essa atitude se deve as interpretações realizadas no século XIX pelos estudiosos da religião, baseadas no termo grego *hiero gamos*, usado para descrever a união entre Demeter e o mortal Jasão, na obra de Homero. O termo a partir de então passou a designar qualquer união entre um ser divino e um mortal ou entre divindades. A obra mestra para a perpetuação dessa ideia de *hiero gamos* foi o "Ramo de Ouro", de Sir James Frazer, que interpretou qualquer tipo de união sexual em contexto religioso como casamento sagrado para promover a fertilidade, o que contribuiu para a simplificação da temática[246].

Assim, a perspectiva do casamento sagrado ficou apenas vinculada aos cultos à fertilidade, o que tornou fácil a associação do intercurso a culturas cujos meios de subsistência provinham da agricultura e pecuária, os chamados cultos aos deuses da vegetação.

Nesse sentido, a interpretação dada pelos historiadores na época das primeiras traduções das fontes teve a influência de Sir James Frazer e restringiram as leituras sobre *Inanna* a cultos tribais da fertilidade, uma vez que a divindade em diversos documentos foi chamada de Senhora da Vegetação, promovia a abundância de campos e animais e sua cidade de patronato foi constantemente referida como a região dos pomares. Além disso:

[246] PONGRATZ-LEISTEN, B. Sacred Marriage and the Transfer of Divine Knouwledge: Alliances between the Gods and the King in Ancient Mesopotamia. **In:** Sagred Marriages: Divine-Human Sexual Metaphor from Sumer to Early Christianity. Indiana: Eisenbrauns, 2008, p 47.

> Toda a canção de amor, cada hino que mencionava Inana e Dumuzi, bem como todo o artefato arqueológico com cenas sexuais, foram automaticamente classificados como pertinentes a um ritual "Casamento Sagrado", que tinha como objetivo de perpetuar ' Fertilidade. Uma noção ainda corrente entre eminentes assiriólogos contemporâneos[247].

Nesse sentido, a formação dos estudiosos, tanto social quanto acadêmica, segundo Gwendolyn Leick, tornaria impossível em um assunto como o erotismo e a sexualidade, deixar de lado as interpretações que envolvessem atitudes pessoais do pesquisador. A autora afirma que as referências intelectuais relacionadas a disciplina da qual faz parte e o lugar que ocupa em relação a sua própria cultura e temporalidade entrariam em jogo ao analisar as fontes[248].

De qualquer forma uma das principais metáforas para expressar a estreita ligação entre os deuses e o rei na Mesopotâmia seria o casamento sagrado, segundo Beate Pontgratz-Leisten. A autora aponta que o *hieros gamos* podia assumir muitas formas, entre eles destaca três modelos usados pela sociedade mesopotâmica: a cosmogonia, que seria união entre os elementos cósmicos do Céu e da Terra; a hierogamia, união entre a deusa e o rei e a teogamia, união entre um ser divino masculino e uma feminina[249].

Para Beate Pongratz-Leisten a cosmogonia estaria restrita principalmente aos textos literários, enquanto a hierogamia e a teogamia encontraria lugar dentro de um complexo processo de comunicação entre as divindades e o rei. Por isso, eles se tornam parte de narrativas e rituais que regulam a interação entre o divino e as esferas humanas[250].

Acreditamos que essa teoria possa ser complementada, pois o rei agia como representante legitimo do povo, por vezes como o avatar da humanidade, outras como avatar de outros deuses, os quais não apenas legitimava sua estada no poder, como o autorizava a representar a comunidade.

Essa comunicação era também uma via de mão dupla, pois as representações de cunho macroscópico eram reencenadas no microcosmo. Assim a relação entre o rei e uma divindade, ou entre duas deidades poderiam ser reencenada por pessoas comuns, com intuito de se aproximar do universo sagrado ou de inseri-lo em ambientes profanos.

---

[247] LEICK, G. **Sex and eroticism in Mesopotamian literature**. New York: Taylor & Francis, 2003, p. 5.
[248] Idem, p. 8.
[249] PONGRATZ-LEISTEN, Beate. Op. cit., p. 44.
[250] Idem, p. 45.

Já na opinião de Gwendolyn Leick as sociedades tradicionais compreenderam muito bem a natureza ambígua do amor sexual, e colocou nesses seus valores culturais, assim os mesopotâmicos usavam metáforas para se referir ao ato sexual, ao amor e ao desejo[251], utilizando principalmente exemplos da fauna e da flora[252].

Em relação às metáforas, Beate Ponzgratz- Leisten acredita que os textos divinatórios e literários dariam testemunha de uma variedade de metáforas que seriam fundamentais para constituir o núcleo simbólico cultural, essências para as religiões do Oriente Próximo[253].

A literatura mesopotâmica utilizava muito de eufemismos para o ato sexual, arar, por exemplo, era aplicado para a primeira penetração na vagina. Lã e alface se referiam aos pelos púbicos; regar a alface era ter relações sexuais. A vulva na sociedade mesopotâmica era representada como potencia sexual e tornou-se o principal foco de erotismo mesopotâmico, segundo Gwendolyn Leick, também era o principal instrumento de sexualidade feminina[254].

Um hino denominado *Um balbale para Bau de Šu-Suen (Šu-Suen A)*, compara a vulva a doçura da cerveja:

> Meu ......, a cerveja da taberneira é doce. Como sua cerveja seus órgãos genitais são doces, a cerveja é doce. Como a boca seus órgãos genitais são doces, a cerveja é doce. Sua cerveja diluída, sua cerveja é doce - meu Su- Suen , que me satisfez, que me encantou[255], (...)

Para Gwendolyn Leick, a vulva de *Inanna* representaria a própria deusa como divindade da sexualidade, o que explicaria a grande quantidade dessas representações apresentadas nos templos como ex-votos e amuletos. Embora os indícios de culto a *Inanna* referentes a esse aspecto possam ser atestados desde o período Dinástico I, a autora aponta que a ligação de *Inanna* com a sexualidade foi intensificado no Sargônico, quando a divindade era evocada para encantamentos de amor.

---

[251]A autora argumenta que a linguagem do amor foi utilizada em diversos temas, para abordar a cosmogonia e outras práticas sexuais. LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. **Mitología y Religion del Oriente Antiguo I**. Egito- Mesopotamia. Barcelona: Ausa, 1993.
[252] A maioria dos documentos que tratam da temática do amor e erotismo são proveniventes de textos literários.
[253] PONZGRATZ-LEISTEN, Beate. Op. cit., p 43.
[254] LEICK, G. **Sex and eroticism in Mesopotamian literature**. New York: Taylor & Francis, 2003, p. 100.
[255] ETCSL: c.2.4.4.1**, A balbale to Bau for Šu-Suen (Šu-Suen A).** Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.4.4.1# . Consultado em março de 2015.

Thorkild Jacobsen relaciona o aspecto erótico de *Inanna* a sua personificação como estrela do entardecer, pois à noite, "depois do trabalho, mas antes do repouso, é o momento de brincar e dançar[256]". Seria o momento em que a prostituta, assim como a estrela do Entardecer, saem para a rua, buscando por relações sexuais.

O autor acredita que essa seria uma característica da noite:

> o da meretriz sair para pegar os clientes entre as pessoas que voltavam do trabalho no campo, e talvez porque fosse uma visão comum ver a prostituta aparecer com a estrela da noite haveria um vínculo entre eles. *Inanna* era a protetora da meretriz, bem como da cervejaria na qual ela trabalhava[257].

Thorkild Jacobsen vai além ao colocar que a estrela da noite em si seria uma meretriz solicitando nos céus e que esse poder empossaria as prostitutas, chamadas por ele de irmãs de *Inanna* na terra, o que as tornaria encarnações da deusa, em busca de seu esposo Dumuzi[258].

De fato, muitas composições dedicadas a *Inanna* a comparam com a prostituta, ou com a cervejeira. Um hino dedicado à divindade, disponível no acervo do *Corpus Eletronic of Sumerian Literature*, trazem as características associadas à noite e atribuem à ela a função do prostibulo:

> (...) Como uma prostituta que você vai até a taberna (...). Quando os servos deixam os rebanhos soltos, e quando o gado e ovelhas são devolvidos ao curral e o aprisco, então, minha senhora, como os pobres sem nome, você veste apenas uma única peça de roupa. As pérolas de uma prostituta são colocadas em torno de seu pescoço, e você provavelmente solicita um homem na taverna. (...) *Inanna*, você é a senhora de todos os poderes divinos, e nenhuma divindade pode competir com você. Aqui você pode habitar, Ninegala; deixe-me falar de sua grandeza. À noite, quando as estrelas retornam juntas mais uma vez e quando Utu entra em seu quarto, quando no céu, Inana, você brilhar grandemente como fogo, e quando na Terra, Ninegala, você chiar como um falcão, então você ...... em jogo e dança[259]!

---

[256] JACOBSEN, Thorkild. **The Treasures of Darkness:** a history of mesosopotamian religion. New Haven and London: Yale University Press, 1976, p. 139.
[257] Idem, p.140.
[258] Ibdem, p. 140.
[259] ETCSL: t.4.07.4, **A hymn to Inana as Ninegala (Inana D).** Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgibin/etcsl.cgi?text=t.4.07.4&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t4074.p16#t4074.p16. Consultado em março de 2015.

O mito *Inanna e Enki*[260], por exemplo, trazem traços de seu aspecto erótico, nesse trecho específico *Inanna* certificasse de seu poder feminino antes de seguir com seu plano de possuir as Medidas Sagradas:

> (...) Ela colocou o Su-gura, a coroa deserto, em sua cabeça. ...... Quando ela foi até os campos do pastor, para o aprisco das ovelhas,...... seus órgãos genitais eram notáveis. ...... Seus órgãos genitais eram notáveis. Ela elogiou a si mesma, cheia de prazer pela sua vulva, ela elogiou a si mesma, cheia de prazer pela sua vulva. Ela olhou para ......, ela olhou para .....(...)

Mas a *Inanna* erótica parece ainda ser mal interpretada, pois os seus primeiros autores a veem como hierodula, termo frequentemente associado à prostituição. Essa hipótese foi baseada na concepção de família divina, uma realidade na organização dos deuses e pessoas na sociedade mesopotâmica, mas também um reflexo das concepções cristãs ocidentais dos autores.

Uma vez que diferente do restante do panteão essa deusa não procriou, não constituiu uma família aos moldes da época, mantendo somente casos esporádicos com um e outro deus, além de sua relação íntima com os monarcas de cada época, o qual legitimava no trono por meio de sexo ritualístico[261]. *Inanna* fugiu assim ao padrão compreendido de mãe, esposa exemplar e gerenciadora de determinada função nas percepções desses primeiros pesquisadores.

Tikva Krymer-Frenky apresenta *Inanna* como a transgressora da sociedade idealizada mesopotâmica, a leitura da autora sobre as atitudes da jovem divindade também é dicotômica. Num primeiro momento a deidade é apresentada cumprindo com os protocolos de casamento e bodas, Krymer-Frenky chega a compará-la a uma jovem noiva encantada com o casamento e ansiosa por receber os presentes. Posteriormente essa descrição é substituída, no discurso da autora, pela ideia da transgressão, do rompimento com critérios pré-estabelecidos para a formação familiar do período.

As considerações da autora apontam para uma deusa transviante, rebelde e indisciplinada, e que parece fugir da lógica na qual ela deveria, segundo a Tikva Krymer-Frenky, teoricamente se encaixar. Assim declara que:

[260] **ETCSL: t.1.3.1,** Inana and Enki - Segment A. http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.1.3.1&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t131.p4#t131.p4. Consultado em março de 2015.

[261] União sexual entre a divindade e um representante terreno.

> *Inanna* tem um poder enorme, e em certo sentido, tem o controle sobre o céu, a terra, e o senhorio, além de seu papel na guerra, mas seu grande poder e autoridade estão mal definidos. Por ter uma grande variedade de poderes e funções, no entanto, ela não se encaixa em nenhum dos nichos que a sociedade tem previstos para as mulheres[262].

A esterilidade da potestade parece ter sido um dos motivos de sua maior liberdade, já que não tendo filhos teria muito tempo ocioso. Também não se enquadrava na típica dona de casa já que não se ocupava de seus fazeres, ela era "a mulher livre, a mulher cujo estatuto nacional é tão nebuloso que não se pode possivelmente domesticá-la[263]".

O estereotipo da divindade apresentado pela autora, nos faz pensar em nossas próprias relações de gênero, o lugar que muitos acreditam ainda hoje reservado as mulheres, o âmbito doméstico, lugar de procriação, de confinamento feminino, espaço delimitado entre os filhos e a organização doméstica. Assim *Inanna* não teria uma função econômica (reprodução, administração familiar), "ela não tem um verdadeiro nicho na sociedade. Isso faz com que ela, apesar de sua importância, seja uma figura essencialmente marginal[264]".

Mas essa marginalidade é aparente, ou talvez mal colocada, seria mais correto afirmar que *Inanna* assumiu características marginais do ponto de vista do observador e dos idealizadores de uma espécie de sociedade patriarcal e linear. No entanto a sociedade mesopotâmica era multicultural, permeada de contradições e conflitos, e ao contrário do modelo que separa, *Inanna* agrega, reúne e sugere outras formas de paradigmas, de ações e ideologias.

A deusa se apresentava como um elo de diferentes substratos sociais, seus devotos variavam de reis a pessoas comuns, as preces transitavam entre o pedido inflamado do soberano pelo êxito nas campanhas, a destruição dos inimigos e a conquista de novos territórios. Mas também agregavam suplicas por justiça aos fracos, um desempenho positivo no intercurso sexual, a conquista de uma mulher casada ou o desejo de que o filho gestado viesse a nascer com as características do marido.

Monarcas, clérigos, mulheres desesperadas, adúlteros, solteiros, casados, travestis, pederastas, conquistadores, jovens núbeis e guerreiros, o repertório dos

---

[262] FRYMER-KENSKY, Tikva. **In the Wake of the Goddesses:** women, culture, and the Biblical Transformationn of Pagan Myth. New York: Ballantine Books, 1992, p 127.
[263] Idem.
[264] Ibdem.

devotos era tão variado quanto às personificações da divindade que não tinha um parâmetro estabelecido para circular, fugindo assim dos modelos que insistentemente tentam lhe imputar. As fontes apontam que *Inanna* não se enquadrava, rompia; não se submetia, conquistava.

Patrona do amor livre[265], do amor sexual extraconjugal[266], concubina de An[267], desacreditada e insultada por Gilgamesh, a opinião de historiadores antigos e atuais reflete se não um machismo raigado, uma relutância em novos olhares sobre o erotismo e práticas sexuais no âmbito do sagrado e do profano da Mesopotâmia.

Os símbolos denunciam as múltiplas facetas da divindade e seus muitos domínios, apontam a sexualidade como uma categoria do sagrado e insiste que novos olhares sejam lançados a velhos conceitos. Assim as relações sexuais, o amor[268] e o erotismo seriam formas de contato e expressão do sagrado, modelos de conduta a ser seguidos.

Na Mesopotâmia, as relações sexuais ocupavam lugar importante nas relações sociais, inclusive mantendo grande relevância junto às questões religiosas. Nos MEs[269], por exemplo, encontramos diversas passagens que se referem às práticas sexuais, tais como: o tremor, o manejo de pênis, o beijo do falo, a arte da prostituição, a prostituição na taverna e a prostituição no templo[270].

Ainda em relação aos aspectos eróticos e também psicológicos de *Inanna*, Gwendolyn Leick, nos informa que "ela se tornou a mulher entre os deuses, patrona do erotismo e sensualidade, do amor conjugal, bem como o adultério, de noivas e prostitutas, travestis e pederastas[271]", ou seja, ela regia o sexo por excelência, daí a ser natural que homens e mulheres sexualmente ativos a procurassem para os mais diversos assuntos.

A autora ainda aponta que a separação entre fertilidade e sexualidade não foi tão clara quanto os documentos podem sugerir, uma vez que há indícios de que *Inanna* teria sido invocada para ajudar no parto. Além disso, a autora acredita que os

---

265 BOTTÉRO, Jean; KRAMER, S. N. **Cuando los dioses hacían de hombres**. Madrid: Akkal, 2004.

266 Hoys.Ana Mª Vázquez. **Historia de las religiones antiguas.** Tomo I (Próximo Oriente). Madrid: Sanz & Torres, 2005.

267 LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. **Mitología y Religion del Oriente Antiguo I**. Egito- Mesopotamia. Barcelona: Ausa, 1993.

268 Entende-se por amor, em relação a esta pesquisa, o intercurso sexual em que há sentimento de afeto.

269 Medidas Sagradas.

270 ETCSL, t.1.3.1. Inana and Enki. Disponivel em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.1.3.1&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t131.p6#t131.p6 . Consultado em março de 2015.

271 LÓPEZ, Jesus; SANMARTIN, Joaquín. Op. cit., p. 47.

epítetos descritivos referentes às divindades femininas mesopotâmicas revelariam a percepção cultural das mulheres e seu papel na sociedade antiga[272].

Inanna apresenta-se nas fontes sempre como uma jovem mulher, raramente era tratada como mãe. Podendo ser relacionada a grupos de mulheres solteiras, no início da puberdade ou entre a consumação do casamento. Por isso, o conteúdo poético das canções sumerianas cumpririam os valores tradicionais das relações conjugais harmônicas, que teriam como base a satisfação sexual[273].

A assirióloga acredita ainda, que os hinos não seriam canções folclóricas, mas composições literárias, utilizadas no culto e, portanto deveriam estar de acordo com as convenções literárias e expectativas. Daí as canções utilizarem metáforas para o ato sexual, entre eles o jardim. Essa relação com o jardim foi uma constante nas narrativas de *Inanna*, fosse ao desejo proibido que acabou em violência sexual no texto *Inanna e Shukaletuda* ou na *A corte de Inanna e Dumuzi.*

Gwendolyn Leick esclarece que na Mesopotâmia a linguagem do amor estava repleta de imagens vegetais, "o desejo de entrar no jardim, também significava um desejo de satisfação sexual[274]", por isso, o órgão sexual feminino foi comparado a um jardim e o órgão masculino por vezes era relacionado a macieira.

A literatura dessa divindade era cheia de erotismo, de desejos velados ou explícitos, sua iconografia traz cenas que demonstram sua potencia sexual e seu poderio bélico. *Inanna* transitava pelas esferas do masculino e do feminino, da guerra e das práticas sexuais, práticas estas transformadas em modelos.

Era, portanto uma deusa ambígua, que acumulava poderes e funções, que rompia com as esferas pré-estabelecidas do espaço masculino e do lugar para o feminino. A pesquisadora acredita que *Inanna* representava o erotismo presente na vida das cidades, "a qual se aparta do rigoroso controle social da sociedade tribal ou da aldeia. Ela frequentava tavernas e cervejarias, onde homens podiam encontrar mulheres solteiras e dela se dizia que vagava pelas ruas de *Kulaba* em busca de aventuras sexuais[275]".

Percebe-se que a preocupação da sociedade mesopotâmica com atividade sexual era uma preocupação cultural, havia inclusive prescrições de como executar o coito, de como certas práticas e posições poderiam tirar a virilidade.

---

[272] LEICK, G. **Sex and eroticism in Mesopotamian literature**. New York: Taylor & Francis, 2003, p. 65.
[273] Idem, p. 68.
[274] Ibdem, p. 74.
[275] LEICK, G. Op. cit., p.82.

Em um texto de magia simpática ou de adivinhações, há dezenas de formas de se interpretar uma relação sexual, desde os lugares em que elas ocorrem até a posição do intercurso que pode trazer ao seu praticante infortúnios ou sucesso[276].

Em relação às práticas sexuais e suas formas de contato com o sagrado, Eliade afirmava que a sexualidade sempre foi uma função polivante, cuja valência primeira seria sua função cosmogônica. Então traduzir uma situação psíquica em termos sexuais não seria depreciá-la, pois exceto para nosso mundo moderno, "a sexualidade foi sempre e em toda parte uma hierofania e o ato sexual, um ato *integral* (logo, *também* um meio de conhecimento)[277].

A sexualidade em todos os seus aspectos seria, dessa forma, uma categoria do sagrado. Ideia da qual compartilhamos, sem, no entanto, limitá-la, pois compreendemos que o sagrado traz múltiplas abordagens, sendo assim, influenciava nessa sociedade e era influenciado por ela em diversos enfoques.

Entre essas particularidades podemos citar: (1) sua relação com a fertilidade e prosperidade do universo conhecido, não apenas o humano; (2) seu reflexo bumerangue na economia, na política e no cotidiano; (3) sua profunda raiz cultural que emanava das práticas religiosas.

A sexualidade nesse sentido era uma função polivalente dentro da esfera do sagrado que permitia ao ser humano interagir com a divindade, em proveito próprio ou da coletividade, como forma de legitimar seu poder e/ou sua submissão.

Essa interação foi expressa oralmente, a princípio pela tradição e pela iconografia, posteriormente ela foi perpetuada pelo sistema gráfico sofrendo as adaptações de cada contexto histórico e a apropriação de diversos grupos dentro e fora da sociedade mesopotâmica. Acreditamos que essa forma de perceber o objeto nos aproxima do universo mental dessa cultura e não reduz a análise a um único aspecto do divino, pois as representações religiosas nesse espaço são tão diversificadas quanto às culturas que o compõem.

A epopeia de Gilgamesh[278], por exemplo, mostra que as concepções acerca das relações sexuais dos mesopotâmicos iam muito além da referência aos cultos da fertilidade. O ato sexual aparece nesse épico como um ato civilizador nessa

[276] PANGAS, J.C. Aspectos de la sexualidade en la Antigua Mesopotamia.. **Aula Orientalis:** n.6, 1988, p. 211-226.
[277] ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.10.
[278] TIGAY, Jeffrey H. **The evolution of the Gilgamesh epic**. Illinois: Bolchazy-Caducci Publishers, 2002.

sociedade[279], e a civilização e todas as suas matizes eram um aspecto da personalidade divina[280], pois ele transformava o rústico, o tornava capaz de viver em sociedade, de fazer parte de círculos de amizade e de pertencer a um extrato social.

Portanto, a sexualidade enquanto categoria do sagrado pode ser vista como um caleidoscópio que opera em diversas direções, inclusive se expressava por metáforas de linguagem que se relacionavam ao ambiente nos quais foram produzidas e vivenciadas.

Interessante notar como *Inanna* toma para si de formas diferentes todos os poderes dos grandes deuses: An, Enlil e Enki. Nota-se que a impressão que os autores querem passar é de uma mulher ambiciosa, que luta contra seu pai para se tornar a esposa de An, logo a Senhora do céu. Embriaga Enki, como uma prostituta sedutora e se apropria dos MEs. Porém se olharmos para a etimologia de seu nome: Senhora dos céus, vemos que o atributo deste as primeiras documentações disponíveis já lhe pertencia. Era seu nome de nascimento. E creio está relacionado a sua personificação como estrela da manhã e da tarde. Vemos também que o Eanna era seu lugar de culto, muito antes de encontrar referências ao deus An[281].

Já *Enki*, parece ser mais uma necessidade de trazer a cultura para Uruk que move a deusa, e sendo este o deus da sabedoria, uma guerra aberta não seria viável, melhor vencê-lo com a astúcia e derrotando-o em seu próprio terreno devido a sua arrogância.

Assim *Inanna* traz em suas personificações desde o Período Proto Dinástico[282], sua estreita relação com a sexualidade divina. Ela mesma filha de potestades, logo, gestada em uma teogamia, cujos genitores se originaram de uma cosmogonia, portanto, a divindade aparece, como a última ponta do triângulo das práticas sexuais sagradas: a hierogamia, e ao mesmo tempo é herdeira das outras duas.

Por isso seria equivocado apenas relacioná-los ao culto à fertilidade, pois *Inanna* embora seja evocada como responsável pela reprodução dos seres humanos e da natureza, está longe de ser uma deusa puramente maternal.

---

[279] LEICK, G. **Sex and eroticism in Mesopotamian literature**. New York: Taylor & Francis, 2003.
[280] Segundo Eliade, o homem reproduz o macrocosmo no microcosmo, fazendo do modelo dos deuses um paradigma a ser seguido. Para mais detalhes ver: ELIADE, Micea. **Aspectos do mito**. Rio de Janeiro: Perspectivas do Homem/edição 70, 1967.
[281] Apenas no Período Babilônico Antigo o deus An terá cultos em associado ao Eanna.
[282] Aproximadamente 2700. Baseado na Lista de Reis e na epopeia de Gilgamesh, rei de Uruk.

No entanto, as considerações feitas pela maioria dos autores apresentaram um caráter voltado às faculdades humanas, ligadas à vida sócio-cultural, mas desvincularam sua relação com o divino. A divindade era apresentada como uma heroína ou transgressora aparece como uma figura pitoresca, lasciva, apaixonada e imprudente. Sua ligação com o mundo divino e suas formas de expressão carece de um aprofundamento que vá além de sua posição ocupada no panteão, ou sua ligação com o plano astral. As relações sexuais e de poder na Mesopotâmia são constantemente influenciadas pela esfera divina.

Tanto os apelativos e discursos expressos nos textos quanto os objetos da cultura material encontrados em templos dedicados a esta deusa apontam para sua influência nas relações de poder que delineavam a sociedade mesopotâmica.

No trecho que segue, *Inanna* é chamada de senhora das mulheres, e louvada por sua volúpia e sedução, apontando não só para seu sentido erótico, mas também para sua personificação como doadora de vida:

> Cantai a deusa, a mais augusta das deusas!
> Glorifique-se a senhora dos povos, a maior entre os Igigu!
> Cantai a Ishtar, a mais augusta da deusas!
> Glorifique-se a senhora das mulheres, a maior entre os Igigu!
> Ela que é toda alegria, está revestida de amor,
> Está cheia de sedução, encanto e voluptuosidade.
> Ishtar, que é toda alegria, está revestida de amor,
> Está cheia de sedução, encanto e voluptuosidade.
> Doces são seus lábios, sua boca é a vida[283].

Essa influência emanava por meio da prática sexual e dos atributos eróticos a ela imputados. Mas é importante salientar que os epítetos de deusa do amor livre e do erotismo foram impregnados pela ideologia de seus primeiros historiadores, que viram nas narrativas mitológicas uma predisposição para o sexo ritualístico ligado a prostituição.

Assim, para entender a relação de *Inanna* com a sexualidade e suas extensões torna-se importante lançar novos olhares à documentação disponível, abordar os elementos da cultura material, mas sem deixar de lado os aspectos relacionados ao sagrado e sua forma de explicação do mundo.

---

[283] PEINADO, Federico L. **Hinos babilónicos.** Madrid: Tecnos, 1990, p. 29.

CAPÍTULO 3

Cultura material dos templos e sua relação com o culto: Vaso ritual e selos cilindros.

Nesse terceiro capítulo abordaremos as fontes selecionadas para o presente trabalho. A análise procurou relacionar os elementos de cultura material e a literatura aos contextos e práticas religiosas da sociedade mesopotâmica.

Iniciaremos pelo artefato mais antigo: o Vaso de Uruk, no qual abordaremos sua iconografia e a relação das cenas com o culto de *Inanna*, aliando as considerações de Erwin Panofsky, Roger Chartier e autores que contribuíram para a interpretação iconológica.

Assim as cenas gravadas no Vaso de Uruk nos permitiram perceber como os devotos viam o culto sob o olhar de seu artista anônimo e como esse olhar era carregado de ideologias religiosas com bases mitológicas embasadas no mundo ao seu redor.

O segundo tópico versará sobre os cilindros selos, cenas narrativas que procuraremos situar em relação a sua simbologia, função e manutenção das práticas religiosas e seus múltiplos interesses na sociedade mesopotâmica.

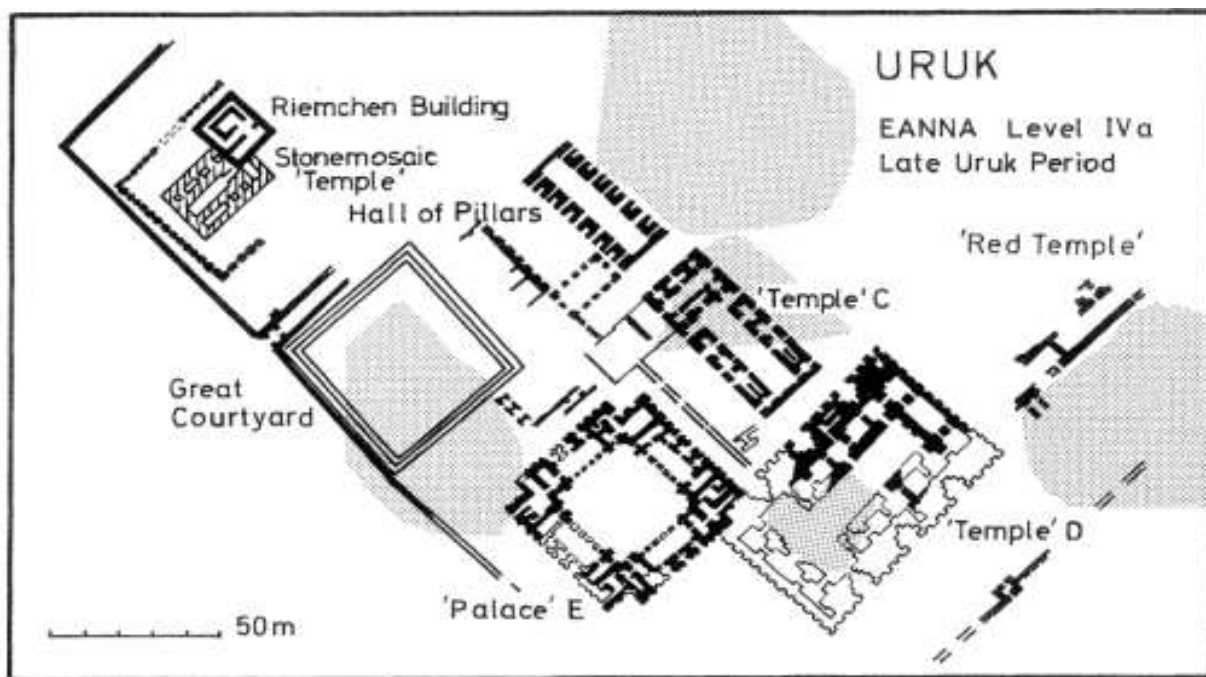
Em todos os tópicos discursos imagéticos e os escritos estarão dialogando com contextos, autores e ideologias daquelas temporalidades e de nosso próprio tempo. As considerações se seguirão de forma a permitir que os atores históricos emerjam em meio aos discursos dos documentos, se não de forma individual, de forma coletiva, como representantes da vontade de grupos específicos, como a elite templária e real.

3.1 O Vaso de Uruk

Entre as fontes mais polêmicas, que se encontra em debate na atualidade em relação ao culto à *Inanna*, destaca-se o Vaso de Uruk, datado de 3200, cujos olhares e interpretações se multiplicam, sem, no entanto esgotar seu potencial de

análise ou encerrar as discussões que nele se encaminham, pois muitos estudiosos[284] vêm propondo interpretações acerca de sua iconografia.

Embora estas interpretações nem sempre sejam correspondentes[285], elas são importantes na medida em que atestam a relevância do artefato para a compreensão de contextos distintos dessa sociedade. Ao ser passível de múltiplas interpretações o artefato demonstra a complexidade da sociedade, onde leituras diversas podem contribuir para um panorama mais amplo dos rituais praticados no Antigo Oriente Próximo.

Figura nº12
Planta do complexo templário do E-anna em Uruk.

FONTE: NISSEN, Hans J. **The archaic text from *Uruk***. JSTOR: World Archaeology, vol.17, n.03, fev/2005**.**

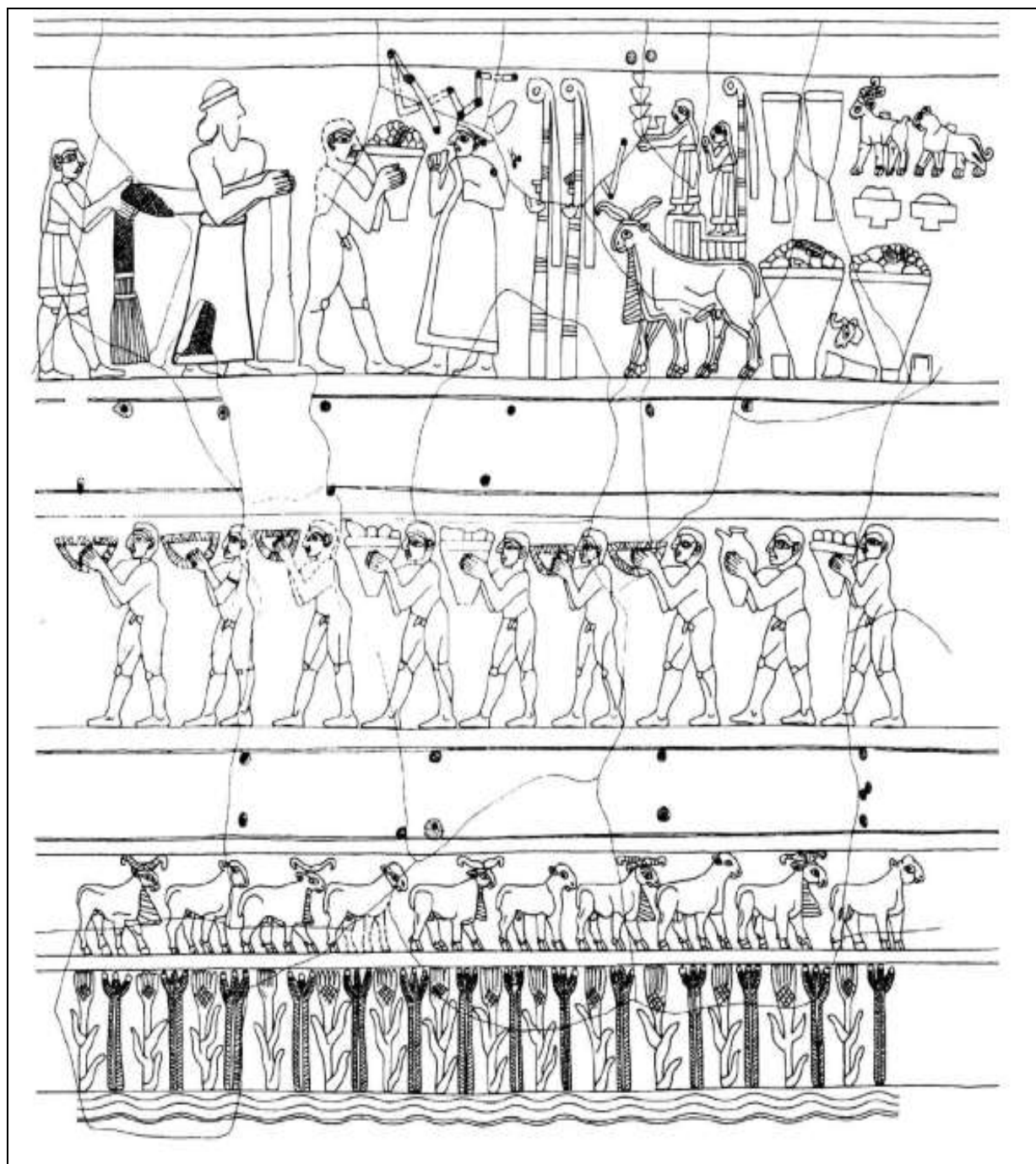
O vaso de Uruk ou Warka como ficou conhecido, é um artefato que foi encontrado no nível III do complexo templário do Eanna em 1940 (ver figura 12), durante a uma expedição de arqueólogos alemães. Foi produzido em alabastro e atualmente o vaso se encontra no Museu de Bagdá.

[284] Como Claúdia Suter, Paul Collins, entre outros.
[285] Claudia Suter (2014), por exemplo, discute a interpretação acerca das figuras antropomórficas, presentes no Vaso, terem ou não qualitativo de divino e como se construiu a interpretação mais tardia sobre as iconografias na academia. Já Van Büren (1934) faz uma leitura tendo que aborda o hierogamos.

O artefato (Figura 13) possui uma forma cilíndrica, sendo que a parte inferior é mais estreita, formando uma parte em pedestal que sustenta o vaso, como uma espécie de saia, e a superior é mais larga. Tem 1,05 metros de comprimento e 36 cm de diâmetro na parte superior

Figura nº 13
Vaso de Uruk

FONTE: University of Chicago Oriental Institute.
Disponível em: http://oi-archive.uchicago.edu/OI/IRAQ/dbfiles/objects/14.htm.

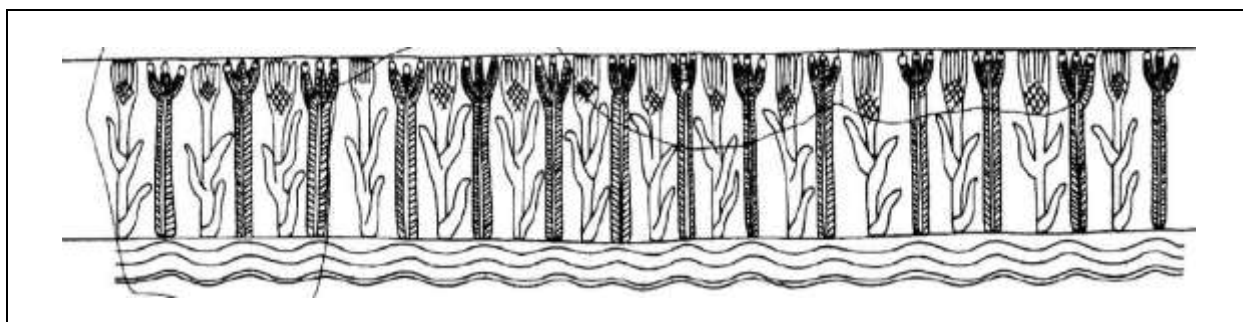
Figura nº 14
Registro dos elementos iconográficos presentes no vaso de Uruk.

Fonte: SUTER. E.Claudia. Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts. **In:** Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art**.** Eds. Marian Feldman and Brian Brown. Berlin**: Walter de Gruyter**, 2014, p. 551.

Conforme pode ser observado na Figura 14, os traçados na base do vaso mostram duas formas onduladas, seguidas de uma faixa com motivos de flora, acima da qual se encontra outra com exemplares de fauna. Uma terceira faixa em

branco separa esta daquela onde se apresenta um grupo de seres humanos nus, carregando cestos e vasos. Na última faixa encontramos uma figura feminina sobre uma entrada franqueada por duas tamareiras, além de um recinto onde se encontram animais, dois seres antropomórficos, vasos e utensílios.

Pode-se propor que a primeira faixa, onde se vê duas linhas curvas, formando ondas, representariam o mar primordial, pois para os sumérios o mundo era cercado por um rio de águas doces e depois um segundo de salgadas, conforme proposto por Jean Botteró[286].

A linha mais reta, logo acima das onduladas, parece dividir ou separar os primeiros traços dos outros elementos, de forma a representar que acima das águas encontramos a terra. Destas destacam-se algumas espécies de plantas, a tamareira e a cevada, que parecem estar em flor, em ponto de colheita (Figura 14). A flora, por sua vez, se relaciona a agricultura praticada na região mesopotâmica.

Figura nº 15
Recorte da parte inferior do desenho (primeira faixa de cima para baixo)

Fonte: SUTER. E.Claudia. Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts. **In:** Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art. Eds. Marian Feldman and Brian Brown. Berlin**: Walter de Gruyter**, 2014, p. 551.

Logo acima da flora, observam-se ovinos machos e fêmeas, alternadamente. Estes se deslocam no sentido da esquerda para a direita, seguindo um caminho circular (Figura 15). Elizabeth Van Büren acredita que esses animais fariam parte do rebanho sagrado da Deusa *Inanna*[287], pois seu número seria muito elevado para serem destinadas exclusivamente ao sacrifício[288].

---

[286] BOTTERÓ, Jean. **La religión más antigua:** Mesopotamia. Madrid: Trotta, 2001.
[287] A autora também sugere que *Inanna* seria uma divindade protetora dos rebanhos.
[288] BUREN, E. Douglas Van. Op cit, p. 43.

Em relação a esses animais (figura 16) os estudos de Mario Liverani[289] demonstram que desde o período de Uruk Tardio (c. 3200-3000) a pecuária começou a ganhar força naquela sociedade. Além disso, inúmeros relatos demonstram a importância dessa economia para a sociedade e a complexa relação de poder entre o setor agrário e o pecuarista.

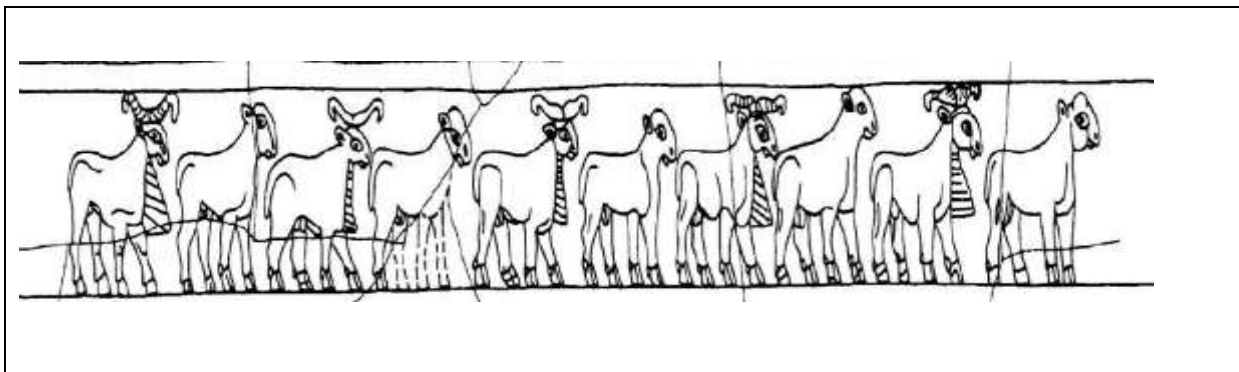
No texto *A corte de Dumuzi e Inanna*[290] é possível perceber o conflito existente entre essas duas economias, pois *Dumuzi*, o pastor, disputa a aceitação da deusa com um agricultor. Embora o pecuarista se coloque a altura de ser o esposo da divindade, esta tem preferencia pelo agricultor como revela o mito:

> O homem do meu coração trabalha a enxada.
> O agricultor, ele é o homem do meu coração
> Ele junta os grãos em grandes montes.
> Ele traz os grãos regularmente aos meus celeiros. [...]
>
> [...] O pastor! Eu não casarei com o pastor
> Suas roupas são grosseiras, sua lã é áspera.
> Eu vou me casar com o agricultor.
> O agricultor cultiva linho para as minhas roupas.
> O agricultor cultiva cevada para a minha mesa[291] [...], (tradução livre).

Nesse sentido, os animais presentes no Vaso de Uruk representariam a economia pecuária e a influência desse grupo na sociedade, além de justificarem as escolhas da deusa e suas relações com importantes setores econômicos. Essa dinâmica das posturas da divindade também diz respeito a uma sociedade eclética e múltipla, que exigia que seus deuses fossem capazes de adaptações e ao mesmo tempo em que fossem mantidas as raízes tradicionais. Daí a *Inanna* tornar-se uma divindade múltipla capaz de agregar diversas funções, como deusa da guerra e Senhora da Justiça, dentro da sociedade Mesopotâmica.

---

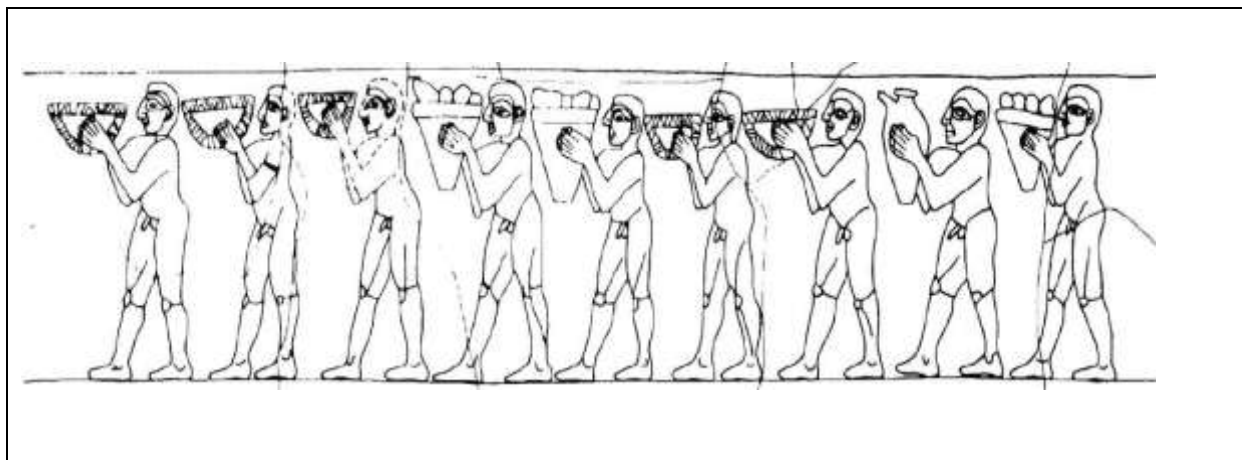
[289] LIVERANI, Mario. **Mito y politica en la historiografia del Próximo Oriente Antiguo**. Barcelona: Bellaterra, 2006.
[290] WOLKSTEIN, Diane; KRAMER, S.N. ***Inanna*** **queen of heaven and earth:** her stories and hymns from Sumer. New York: Harper & Row, 1988.
[291] Idem, p. 32-33.

Figura nº 16
Recorte da segunda faixa do Vaso de Uruk.

Fonte: SUTER. E.Claudia. Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts. **In:** Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art**.** Eds. Marian Feldman and Brian Brown. Berlin**: Walter de Gruyter**, 2014, p. 551.

Na faixa seguinte (Figura 17), podem-se ver nove homens nus posicionados no sentido da direita para a esquerda que desfilam com oferendas variadas. Alguns trazem cestas em forma de semicírculos ou de cones e outros uma espécie de vaso com uma abertura plana no topo e um bico um pouco mais abaixo.

Tanto Elizabeth Van Büren[292] como Monika Otternann[293] caracterizam essas personagens como sacerdotes. Elizabeth Van Büren vai mais longe, pois conjectura sobre as mercadorias oferecidas, afirmando que estas seriam de leite ou óleo, enquanto os cestos teriam frutas e legumes[294].

[292] BUREN, E. Douglas Van. Religious rites and ritual in the time of Uruk IV – III**. Archiv für Orientforschung/Institut für OientalistikStabl**e: 13 Bd (1939-1941).
[293] OTTERMANN, Monika. **As brigas divinas de *Inanna*:** reconstrução feminista de repressão e resistência em torno de uma deusa suméria. São Paulo: UNESP, 2008.
[294] BUREN, E. Douglas Van, Op. cit, p. 35.

Figura nº 17
Terceira faixa em baixo relevo do Vaso de Uruk

Fonte: SUTER. E.Claudia. Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts. **In:** Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art**.** Eds. Marian Feldman and Brian Brown. Berlin**: Walter de Gruyter**, 2014, p. 551.

Essas personagens trazem um corte de cabelo curto ou cabeça raspada, são imberbes[295], os músculos as pernas e braços estão bem delineados, estão descalços e trazem suas oferendas a altura do nariz (figura 17). Gwendolyn Leick[296] acredita que o fato de estarem nus sugere que a imagem represente um ato oficial, um ritual, sendo que a nudez remeteria à pureza e a igualdade diante do sagrado. Elizabeth Van Büren também acredita na hipótese do ritual, para ela todas as zonas de decoração do vaso "ilustram alguma fase de uma cerimônia religiosa descrita como da apresentação das oferendas no templo do Eanna". Daí o Vaso ser um recipiente de culto em si[297].

Tanto as proposições de Elizabeth Van Büren, quanto às de Gwendolyn Leick parecem plausíveis, uma vez que a postura desses seres antropomórficos remete a tal formalidade. Percebe-se que as pernas mostram-se separadas, uma a frente da outra, estão, portanto em movimento, seguindo em direção ao templo.

Os objetos encontram-se todos à altura da cabeça, estão à vista, dando a entender representar oferendas carregadas de forma solene. A iconografia do Vaso de Uruk corresponderia, assim, à representação de um ritual, no qual esses agentes seguem para um momento maior.

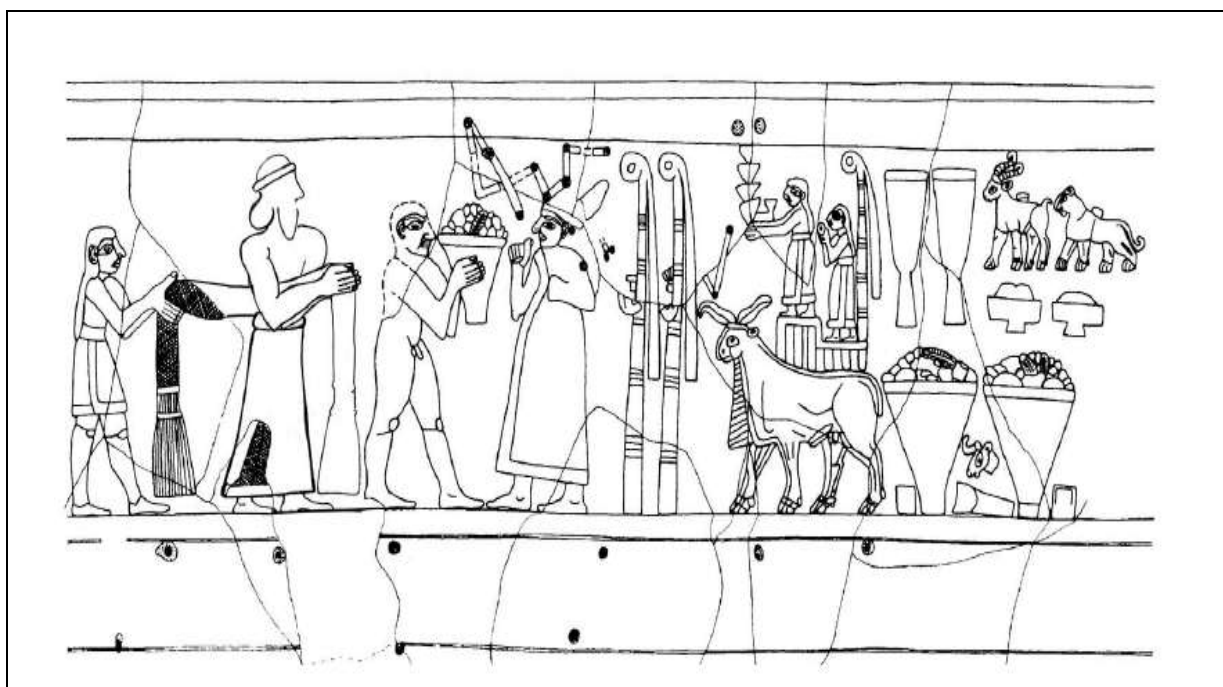
---

[295] Não possuem barba.
[296] LEICK, Guendolyn. **Mesopotâmia:** a invenção da cidade. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
[297] BUREN, E. Douglas Van, Op. cit, p. 34.

Outra interpretação possível seria que os seres antropomórficos fazem referência a representantes destacados na sociedade. Não necessariamente sacerdotes, mas pessoas, escolhidas para representar suas comunidades ou famílias no ritual dedicado à *Inanna*.

No registro superior do vaso, a personagem que espera no que parece indicar a entrada do espaço sagrado está vestida da cabeça aos calcanhares, com uma espécie de túnica longa. Está descalça, tem o rosto imberbe, cabelos longos e uma espécie de arranjo na cabeça. Traz a mão esquerda sobre o peito e a direita levantada até a altura do nariz, o punho está fechado, porém parece apontar para o que está atrás de si (Figura 18).

Esta personagem é interpretada geralmente como uma sacerdotisa de *Inanna*, outras como a própria deusa[298]. No entanto, os traços, a pose imponente e a localização na entrada do recinto parecem indicar que seria a sumo sacerdotisa.

Figura nº 18
Detalhe superior do Vaso de Uruk (quarta faixa).

Fonte: SUTER. E.Claudia. Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts. **In:** Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art**.** Eds. Marian Feldman and Brian Brown. Berlin**: Walter de Gruyter**, 2014, p. 551.

[298] Opinião defendida por Van Büren (1941). Já Claudia Suter (2014) contrapõe essa versão. Para a autora, segundo dados recentes não haveria imagens dos deuses antes da última fase do período pré-dinástico.

A posição dessa sacerdotisa na entrada do recinto era proposital, ela era o cicerone e o guia espiritual. Provavelmente essa personagem era uma referência a Ninshubur, a fiel sacerdotisa de *Inanna*, que aparece em muitas histórias da divindade como coparticipe de suas aventuras, sempre pronta a zelar pelo culto e executar fielmente as palavras de sua senhora.

Foi Ninshubur[299] que pediu pela vida da deusa quando esta desceu ao mundo inferior e ali permaneceu devido às leis do Grande Abaixo[300]. Era também uma sacerdotisa que representava essa fiel assistente de *Inanna* para acompanhar a consumação do hierogamos. Era ela que levava o rei ao *abraço sagrado*[301]. É possível ainda que Ninshubur se refira a um título muito importante e valorizado, pois seria o que estava mais próximo da divindade.

Atrás dessa personagem encontram-se as figuras de duas tamareiras, denominados MUŠ[302], a franquear a entrada. Claudia Suter propõe que os MUŠ, que ela qualifica como "padrões" de *Inanna*, teriam como função representar a delimitação do espaço sagrado. Estes seriam marcadores de numinosidade, pois "sinalizam a presença da respectiva divindade em um determinado lugar, objeto ou pessoa[303]". Além disso, a presença desse símbolo impediria a interpretação de que a mulher a frente do recinto fosse à deusa. Daí a acreditar que o recinto se refere a um espaço sagrado, porque demarcado pelo MUŠ, que representa a presença e a propriedade da divindade.

Logo atrás dessas palmeiras aparece o que pode ser considerado o interior do recinto onde encontramos imagens superpostas, uma tentativa do artista de retratar de forma completa o interior. Posterior às tamareiras encontram-se dois recipientes em forma de cálice ou vasos. Estes seriam os vasos rituais de Uruk. Vale salientar que apenas um chegou à atualidade, sendo que do segundo apenas fragmentos foram encontrados no recinto do Eanna. Nesse sentido, Elizabeth Van

---

299 Ver o mito A descida de *Inanna* ao mundo inferior. In: WOLKSTEIN, Diane; KRAMER, S.N. ***Inanna* queen of heaven and earth:** her stories and hymns from Sumer. New York: Harper & Row, 1988.

300 Grande Abaixo, Mundo Inferior ou Inframundo é o local para onde os seres humanos iam após a morte terrena.

301 Ver o mito A corte de *Inanna* e Dumuzzi. In: WOLKSTEIN, Diane; KRAMER, S.N. ***Inanna* queen of heaven and earth:** her stories and hymns from Sumer. New York: Harper & Row, 1988.

302 Símbolo da deusa *Inanna*. Este símbolo também se refere ao nome de *Inanna* na escrita proto-cuneiforme. Segundo Monika Ottermann é uma das maneiras mais antiga de representar esta divindade. Para mais detalhes ver: OTTERMANN, Monika. **As brigas divinas de *Inanna*:** reconstrução feminista de repressão e resistência em torno de uma deusa suméria. São Paulo: UNESP, 2008.

303 SUTER. E.Claudia. Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts. **In:** Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art**.** Eds. Marian Feldman and Brian Brown. Berlin**: Walter de Gruyter**, 2014, p. 552.

Büren[304] faz algumas considerações baseada na duplicidade das imagens presentes no artefato, a autora acredita que as oferendas não seriam apenas para *Inanna*, mas também para seu consorte Dumuzi[305]. Mas essa hipótese não pode ser confirmada, uma vez que não há registros de oferendas para Dumuzi encontrados nesse complexo templário.

O fato de serem dois pode indicar que serviam a cultos específicos da mesma deusa, Inana da Manhã e Inana da Tarde, pois a divindade simbolizava o planeta Vênus, estrela matutina e vespertina. O culto a essas duas personificações da divindade era atestado em Uruk Arcaico, como demonstrou Krystyna Szarzynka[306], em discussão anterior, juntamente com o culto à *Inanna* Principesca.

Nota-se que os vasos são grandes a julgar pelo tamanho em relação ao casal a sua frente, o que leva a crer que estes se encontrem em um ambiente afastado. Esses recipientes são apenas menores que as tamareiras. Os vasos são seguidos por dois animais, o primeiro sendo um caprino e o segundo se refere a uma leoa, ambos possuem uma espécie de boca no dorso.

Isso nos leva a acreditar que seriam vasos libatórios ou estátuas destinadas a fins específicos, como a queima de incensos. Estes tipos de artefatos também foram encontrados em outros templos, e seriam utilizados como recipientes para derramar libações aos deuses. Em relação ao felino lembramos que ele era associado à *Inanna* desde suas iconografias mais antigas, aparecendo sempre a seus pés, por vezes de forma dócil, ou levando a deusa em seus dorsos, como já apontado no segundo capítulo.

Símbolos de força e belicosidade, as presenças desses animais contribuem para a afirmação dos aspectos bélicos da divindade, conhecida em um de seus epítetos como deidade da guerra.

Dentro do recinto há também um casal de caprinos, um caprino macho se encontra logo atrás das duas tamareiras, mas apenas se pode observá-lo devido os traços dos chifres, barbicha, patas e o órgão sexual saliente, as demais partes do corpo encontram-se escondidas pela fêmea, o que indica que estão lado a lado. Suas posições suscitam a ideia de estarem em um espaço mais à frente seguidos

---

[304] BUREN, E. Douglas Van. Religious rites and ritual in the time of Uruk IV – III**. Archiv für Orientforschung/Institut für OientalistikStabl**e: 13 Bd (1939-1941), pp. 32-45.
[305] A autora defende uma concepção de emparelhamento, que é perceptível em todo esquema da decoração, e que para ele pode ser confirmado pelos animais macho e fêmea presentes nas cenas.
[306] Ver: SZARZYNSKA, Krystyna. Offerings for the Goddess *Inanna* in Archaic *Uruk*. In: **Revue d'Assyriologie**. Paris: Gabala, 87, 1993.

de dois recipientes com oferendas diversas. Entre estes se encontra uma pedra sacrificial ou de oferendas, sobre a qual podemos ver uma cabeça de caprino.

A frente do primeiro e segundo recipiente há um bloco quadrado, onde o segundo apresente um tamanho um pouco maior. Na outra extremidade do recinto, podem-se ver duas figuras humanas em uma espécie de plataforma, sendo que aquela onde se encontra a primeira figura é mais alta e está à frente da segunda.

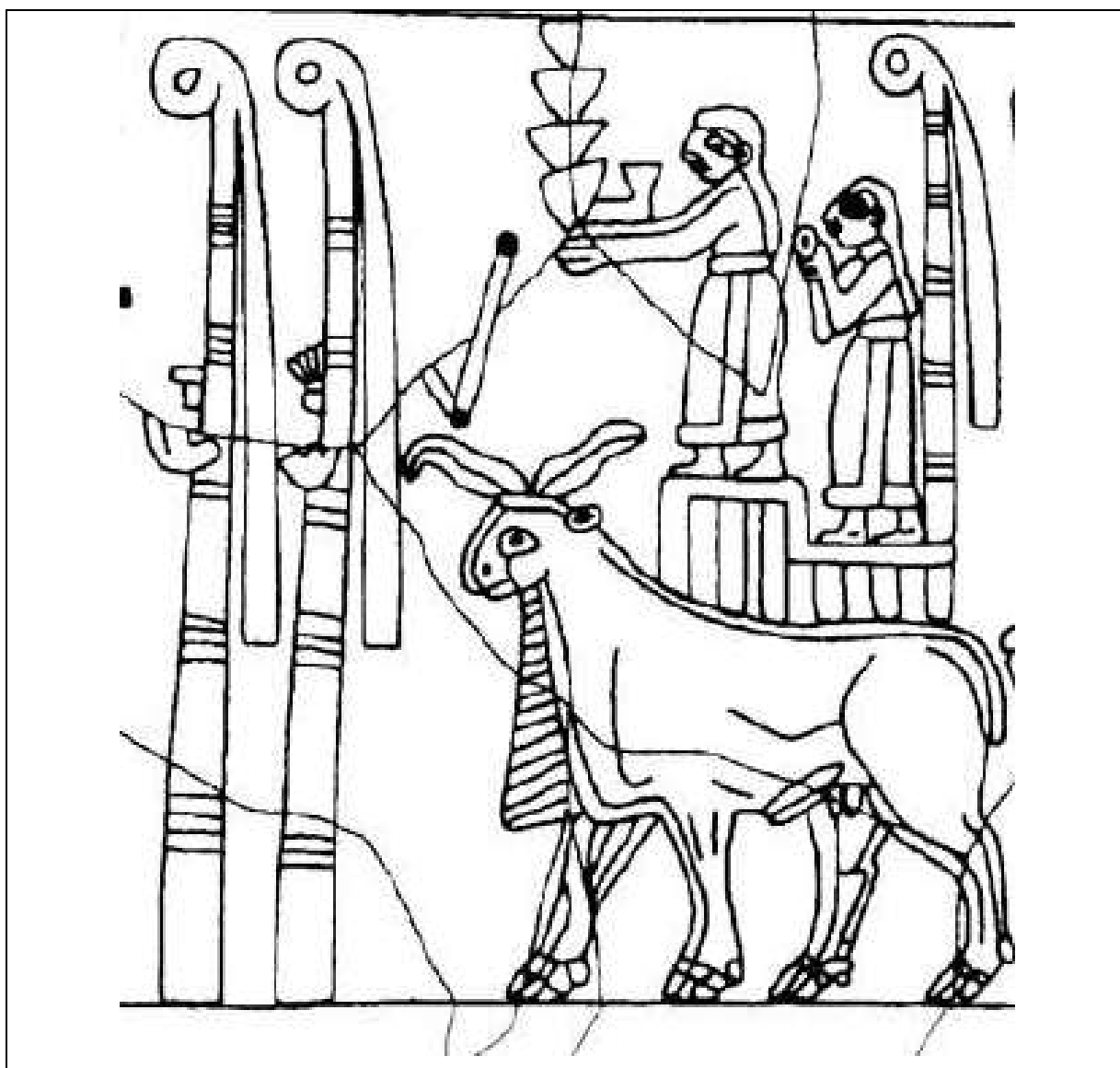
Os autores divergem quanto à interpretação das personagens que se encontram no interior do recinto. Esta varia de uma referência ao ritual do hierogamos à estátua da deusa e do rei[307]. No entanto da mesma forma que as figuras da procissão não são estátuas, não parece plausível propor que estas o sejam (ver figura 18). Pois não há dados sobre a divinização do rei no período de Uruk Antigo, que poderiam contribuir para esta teoria.

Este fato de divinização do rei ocorreu apenas esporadicamente, como mostra Sanmartin[308], no período de Ur III. Isso leva a crer, que seria um casal se preparando para o hierogamos. O casamento sagrado era uma prática bem raizada em relação a essa divindade, e acontecia tendo como protagonistas o rei (pessoa física, não divindade) e a alta sacerdotisa (receptáculo de *Inanna*).

O que leva a caracterizar a personagem cingida com o MUŠ como o receptáculo da divindade, são alguns detalhes presentes em sua forma (ver figura 17). Nota-se que ao contrário da outra figura, ela tem no pescoço os traços de um colar, uma referência a um dos emblemas de poder da divindade: o colar "vem homem vem". Além disso, não parece plausível que MUŠ da deusa estivesse a coroar uma figura masculina ou a própria divindade. Outro detalhe é que essa figura parece se emparelhar com a fêmea de ovino, enquanto a segunda com o macho, denotando assim que se trata realmente de um casal, assim como os animais.

[307] Como é o caso de Monika Ottermann, que acredita que as figuras antropomórficas no interior do recinto fossem estátuas de culto.

[308] SANMARTIN, Joaquín; SERRANO, José M.. **Historia Antigua del Próximo Oriente: Mesopotâmia y Egito**. Madrid: Akkal, 2008.

Figura nº 19
Detalhe da parte superior do Vaso de Uruk. Parte interna do recinto.

Fonte: SUTER. E.Claudia. Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts. **In:** Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art**.** Eds. Marian Feldman and Brian Brown. Berlin**: Walter de Gruyter**, 2014, p. 551.

. O hierogamos de *Inanna* está documentado em fontes literárias desde o início do Terceiro Milênio, como informou Samuel Noah Kramer, ao esboçar seu artigo sobre o casamento sagrado da deusa e Dumuzi. Segundo o autor, antes destes "textos não é de se duvidar que os teólogos e poetas sumerianos tivessem

conhecimento de uma tradição histórica segundo a qual Dumuzi desposava ritualmente *Inanna* na cidade de Eresh[309]".

Esta é uma proposta válida, uma vez que a prática do hierogamos perpassa toda a trajetória da divindade. Além disso, os mitos referentes à *Inanna* sempre estão relacionados de uma ou outra forma ao intercurso sexual. Essa divindade, como foi demonstrada em trabalho anterior governava o sexo em três modalidades principais: "o sexo como reprodução (tanto como sobrevivência quanto energia criadora), o sexo como prazer (sensual ou selvagem) e ainda o sexo como sagrado (como meio de conhecimento e encontro com o divino)". Portanto, "governou os homens e suas instituições sempre marcando seu território a partir de seu leito[310]".

Ao analisar o conjunto da obra, não apenas as duas figuras isoladas, vê-se que o casal aparece em atitude contemplativa. A sacerdotisa que se encontra a entrada do recinto aparece como cicerone, quer dizer, ela recebe os fiéis, que se aproximam com suas oferendas. Nesse sentido a cena vem confirmar a interpretação de Guendolyn Leick[311] segundo a qual a imagem representaria uma procissão de oferendas.

Porém não apenas oferendas por parte do rei como sugere a autora, mas uma festa das primícias, da comunidade de fiéis a essa divindade. Poder-se-ia dizer que o culto ainda está por ocorrer, ao menos no que se refere ao seu ápice, – a consumação do casamento sagrado – pois os convidados ainda estão chegando para a celebração, para prestar homenagens.

Marc Verhoeven afirma que para que uma prática caracterize-se como um ritual, é preciso que haja alguns elementos, tais como: o formalismo, o simbolismo explícito, a referência ao sobrenatural e a aprovação social[312]. O autor acredita que podemos distinguir, no ritual, seis atributos básicos: formalismo, tradicionalismo, invariância disciplinada, regras de governação, simbolismo sagrado e a performance.

Ao aplicarmos essas referências ao vaso de Uruk, podemos perceber porque ele se constitui como um ritual. Ao abordar o requisito da disciplina invariada,

---

[309] KRAMER, S. N. Le Rite de Mariage Sacré Dumuzi-*Inanna*. **Revue de l'histoire des religions**: v. 181, n. 02, p.121-146, 1972, p. 122.

[310] DUPLA, S.A. Os domínios de *Inanna*: permanências de um culto ao sagrado feminino na Mesopotâmia. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n.57, jul./dez. 2012, p.194.

[311] LEICK, Guendolyn. **Mesopotâmia:** a invenção da cidade. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

[312] VERHOEVEN, Marc. The many dimensions of ritual. In: INSOLL, Timothy. **The archaeology of ritual and religion**. OXFORD: University Press, 2011, p. 116.

percebemos que a ordem segue um modelo pré-definido que busca agregar a sociedade ao cosmos circundante, além de transmitir a ideia de uma espécie de teatro animado, onde os habitantes aparecem como coparticipes não como simples espectadores.

Porém essa ordem não sofre alterações, cada qual ocupa seu lugar, não há personagens deslocados de seu contexto ou de sua cena preconcebida. Os animais e plantas fazem parte da natureza, estão em uma esfera específica, e só em forma de oferendas podem participar das etapas seguintes. Os seres humanos distinguem-se da esfera anterior, por seu raciocínio e a especificidade de sua espécie, criada para servir aos deuses, dotada de raciocínio e habilidades lógicas, além é claro de sua forma especial de aproximação com o sagrado.

Em relação às regras de domínio, estas dizem respeito a momentos presentes na cena, primeiro o rei que se aproxima a frente do cortejo em direção à sacerdotisa, esta espera a entrada do recinto, ela está à frente do recinto sagrado, e é ela que comanda a cerimônia, a sacerdotisa encontra-se no limiar, onde se divide os domínios sagrados do profano. Para entrar no espaço sagrado é preciso o aval da representante da divindade e seguir as prescrições desta.

A cena é permeada por símbolos que lembram a divindade, o que corresponde ao que ao requisito da sacralidade simbólica. Os Mus_3 sustentam a entrada do recinto demostrando que o local pertence à *Inanna*, dentro do recinto uma tamareira cinge uma personagem feminina atestando novamente a presença da deusa. As oferendas representam simbolicamente os domínios de *Inanna* e sua eficaz providencia em relação à fertilidade. Os animais sexuados fazem esta referência também a esses atributos da divindade, ou seja, as relações sexuais na Mesopotâmia, ao estatuto sexual refletido na natureza.

A formalidade das cenas gravadas no artefato (Figura 13 e 14) evidencia uma organização de espaço e gestos que deixam entrever uma ocasião que não é cotidiana, portanto relacionada a uma cerimonia específica. Há um momento especial, onde os participantes se reúnem de forma hierarquizada, partindo das primeiras manifestações da natureza, e ascendendo até o ápice de encontro com o sagrado no topo da cena.

Nesse sentido como lembra Marc Verhoven os rituais “são práticas em que na comunicação simbólica serve para estabelecer relações os seres humanos e / ou

seres sobrenaturais[313]". Pode-se propor assim que a iconografia presente no Vaso de Uruk expressa uma procissão representada na forma de um teatro bem orquestrado.

Nele cada ator tem seus papéis bem definidos, são protótipos, modelos, arquétipos de sujeitos e ações reconhecíveis e vividas pela comunidade. Portadores de identidades específicas, construídas para explicar e perpetuar práticas sociais enraizadas pelo costume e pela tradição oral. Esses papéis bem definidos vão de encontro a uma das características do ritual: a performance.

As cenas encontradas em outros artefatos atestam a permanencia e observância da tradição, uma vez que mantem os mesmos elementos característicos do Vaso de Uruk. Era comum a reprodução em cilindros-selos de cenas de animais e flora ladeados de símbolos da divindade, bem como da reprodução da última faixa das imagens, que eram usadas para fins diversos.

Os vasos representados na imagem atestam a existência e funcionalidade dos artefatos em épocas anteriores, pois a cena refere-se a um ritual que já era praticado, que estava sancionado, denota, portanto uma lembrança. Percebe-se que o autor esforçou-se por representar um ritual que já vinha sendo praticado com suas formas e regras bem definidas. Mesmo que as imagens revelem uma ideologia da elite[314], elas apresentam acima de tudo uma prática ritual já consolidada.

Partindo da análise do Vaso de Uruk como representação de uma procissão que tem lugar nas festas das primícias, percebe-se que a leitura imagética tem uma analogia muito clara com um hino da época de Iddin-Daggan (c. 1974–1954), no qual os fiéis desfilavam diante da deusa com seus tributos e oferendas, todos sem distinção. Em diversos trechos desse hino, encontramos passagens que formam uma imagem mental muito parecida com as encontradas no vaso de Uruk, como se pode ver nesses trechos:

> Os ministros que adornam imagens desfilam diante da pura *Inanna* (...)
> Os homens jovens levando arcos cantam para ela, eles desfilam diante da pura *Inanna* (...)
> As pessoas de todas as terras levantam seu olhar até ela,
> os homens se purificam, as mulheres se purificam,

---

[313] VERHOEVEN, Marc. The many dimensions of ritual. In: INSOLL, Timothy. **The archaeology of ritual and religion**. OXFORD: University Press, 2011, p. 117.

[314] Para Claudia Suter as imagens na Mesopotâmia estão primeiramente relacionadas à ideologia real.

> o boi sacode a cabeça em sua parelha[315],
> a ovelha sacode o pó em seu curral,
> as numerosas bestas de *Shakan*[316], as criaturas da estepe,
> os quadrupedes da vasta estepe,
> as hortas e jardins, os canteiros, os verdes canaviais,
> os peixes das profundezas, os pássaros do céu,
> se apressam em prostrar-se diante da minha Senhora,
> as criaturas viventes, numerosas pessoas dobram os joelhos diante dela.
> As bur-shu-ma[317] que foram convocadas e preparam grandes quantidades de comidas e bebidas para minha Senhora.
> Minhas senhora apazigua as coisas em sua terra:
> se há dança no país, se são celebradas festas, o homem jovem faz amor com sua esposa.
> Minha Senhora lança seu benigno olhar sobre lá do centro do céu.
> Eles desfilam diante da pura *Inanna.*
> A Senhora do Entardecer, *Inanna* é sublime (...)[318]

Esses fiéis que desfilam diante de *Inanna* cumprem as mais variadas funções na sociedade, são profissionais de diversas áreas: músicos, ministros, tecelões, soldados, etc. As oferendas também são diversificadas, fala-se de tâmaras, de flor de farinha, de mel, de cerveja, discorre-se sobre a abundância das colheitas guardadas nos armazéns do país, ou seja, nos complexos templários. Dado o espaço temporal que separam essas duas fontes, pode-se confirmar a permanência do culto e do ritual. Percebe-se assim, a relação entre a imagem discursiva e o texto imagético.

Este poema de duzentas e vinte e sete linhas, se inicia dirigindo-se à divindade por meio de seus atributos celestes (diamante, resplandecente com Utu). Ou seja, sua ligação com o planeta Vênus, a estrela do amanhecer e do entardecer. O adjetivo brilhante ou resplandecente pode ser encontrado nos tabletes de oferendas a deusa desde a época de Uruk Arcaico.

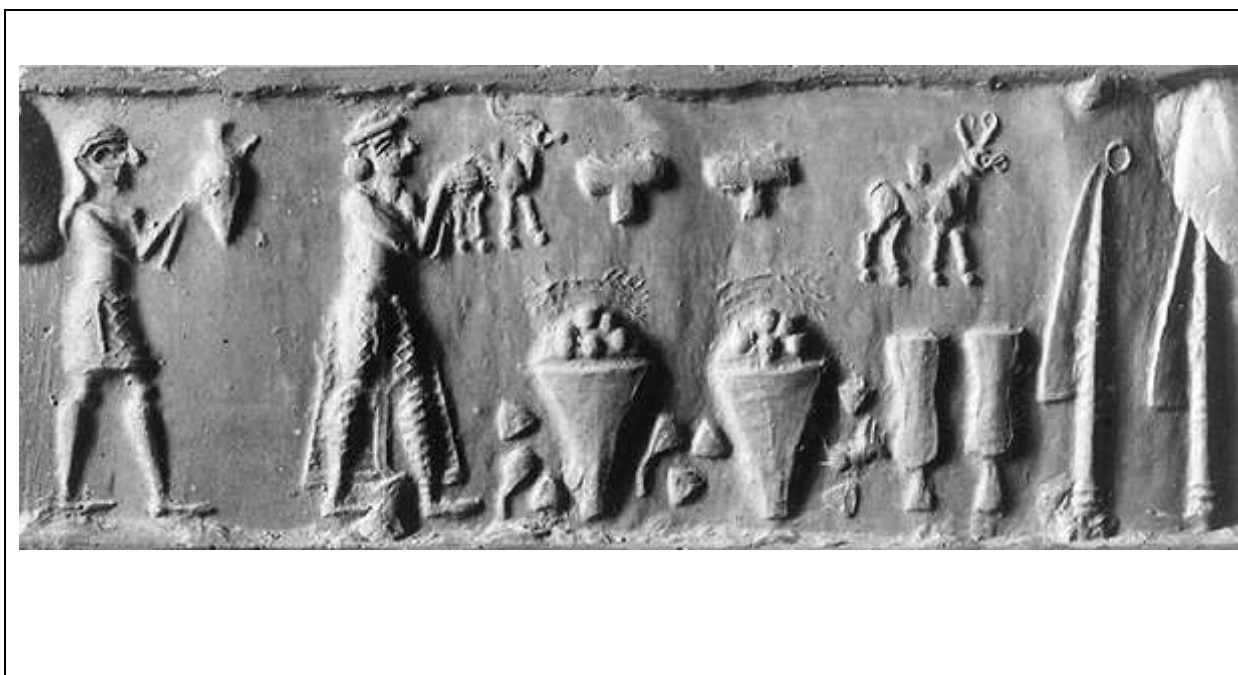
Nesse poema específico aquele que o entoa, ao final de cada estrofe, faz uma genuflexão, *kirugu* em súmerio, ao todo são dez genuflexões nesse hino laudatório. Conclui-se que enquanto o hino era entoado os convivas chegavam, prestavam homenagens e tomavam seu lugar na cerimônia como representantes das mais diversas ordens.

O culto a *Inanna*, portanto, estava bem cimentado e era correntemente objeto de atenção da administração local, sempre preocupada em assegurar sua

[315] O termo em espanhol é yunta, que se refere a um par de bois, mulas ou outro animal utilizado no trabalho do campo, geralmente presos pelo chifres por uma espécie de correia ou mastro de madeira, em português é conhecido como parelha ou canga.
[316] Deus dos campos e do gado, filho do deus sol Utu e da deusa Shenirda.
[317] Assistentes femininas do templo, provavelmente cozinheiras dos deuses.
[318] PEINADO, Federico Lara**. Himnos sumerios**. Madrid: Molina, 1988, p. 36-39.

manutenção. É possível notar também alguns dos motivos presentes na última faixa do Vaso de Uruk em um cilindro selo do período de Jemdet Nasr (3200-3000), um artefato de Magnesita que mede 4,7 X4,2 cm e encontra-se na coleção de Arte de Dresden.

Este selo cilindro (figura 20) traz em sua composição o ambiente interno do recinto para oferendas. Nele podem-se ver os MUS_3 de *Inanna* a fraquear o local e os vasos de libações muito próximos a entrada.

Figuras nº 20 e 21.
Impressão de selo cilindro e desenho deste.

Fonte: FRANKFORT, H. Stratified cylinder seals from the Diyala region. The University of Chicago Oriental Institute Publications, vol. LXXII, 1955.

Embora os ofertantes tenham ligeira diferença com aqueles da última faixa do Vaso, principalmente em relação às vestimentas e comportamento ritual. Não há dúvida de que o culto a *Inanna* estava bem cimentado e era correntemente objeto de atenção da administração local, sempre preocupada em assegurar a manutenção do culto.

3.2 Algumas considerações sobre Vaso de Uruk:

As cenas expressas no Vaso de Uruk podem ser entendidas como uma forma de comunicação, tanto no que diz respeito às oferendas, quanto a posterior consumação do hierogamos, que fortalecia os laços entre a divindade e a comunidade representada pela pessoa do rei. A representação das personagens presentes nas cenas lhes atribui um papel fundamental, ordenado e insubstituível, elas demarcam lugares sociais, organizando nesse sentido a sociedade.

Esta era mantida sob a proteção da divindade, que ao mesmo tempo delimitava seus espaços de atuação, dizia quem eram, como deveriam agir, explicava a organização da sociedade e suas formas de viver e pertencer ao lugar. Criava e/ou fortalecia identidades partilhadas, que eram negociadas nos diversos contextos e espaços.

Compreende-se assim que o Vaso de Uruk apresentava características funcionais e rituais, não funções decorativas. Ele servia a determinado fim, contava uma história, legitimava uma religiosidade e sustentava uma hierarquia do ponto de vista cultural e sociológico. É preciso salientar que essa hierarquia não pode ser entendida no sentido de base e superestrutura, mas sob a óptica de uma totalidade cultural e social expressa nos elementos da natureza e nas relações entre o ser humano e a divindade. A máxima expressão dos elementos expostos nesse artefato demonstra a totalidade do universo conhecido, suas funções e características.

A ligação entre o rito e a divindade expressa uma identidade simbólica, explicada pelos lugares tomados de cada elemento. Estes não demonstram a maior importância de um em relação ao outro, mas a ligação entre todos, onde o elo principal era o encontro com a divindade que tudo proveu e de onde tudo provinha.

Havia um retorno, um reconhecimento de um ciclo da vida. A disposição dos elementos no vaso segue uma posição espiral, não linear, característica essa reproduzida posteriormente nos zigurates. Há também um sentido de dependência em relação à posição dos elementos, o ser humano depende da divindade, a qual o provê dos meios necessários a sua subsistência, ao mesmo tempo o ser humano mantem o culto da divindade.

Percebe-se que as relações entre homem e natureza foram alinhadas de forma que o primeiro necessita do segundo para suas necessidades básicas. Os elementos da natureza, por sua vez, eram protegidos, sustentados e domesticados pelos primeiros. Além disso, a natureza relacionava-se a divindade, a qual exercia sobre esta sua vontade. Mais que uma hierarquia real a figura representa uma totalidade partilhada, interligada.

O templo, ao mesmo tempo celeiro ou armazém e morada dos deuses, permitia por um lado o controle da produção e por outro a ostentação do poder da divindade, pois se estes estavam cheios era porque havia prosperidade e abundância. Demonstrava também que o rei havia cumprido sua função de sacerdote e amado da deusa e esta olhava beneficamente para sua gente e os agraciava com mesa farta, campos cheios e animais produtivos. .

Assim a procissão aparece como um teatro bem orquestrado, onde cada ator tem seus papéis bem definidos, são protótipos, modelos, arquétipos de sujeitos e ações reconhecíveis e vividas pela comunidade, portadores de identidades

específicas construídas para explicar e perpetuar práticas sociais raigadas pelo costume e pela tradição oral.

Esses papéis bem definidos vão de encontro a uma das características do ritual: a performance. Marc Verhoven acredita que a performance é: “aquilo que se distinguem no espaço e no tempo, marcado por material explícito e simbolismo imaterial, muitas vezes (mas nem sempre) relacionados com o sobrenatural, em que o comportamento é orientado e restringido por tradição, pelas regras e a repetição[319]”.

As cenas encontradas em outros artefatos atestam a permanencia e observância da tradição, trazem elementos similares ao do Vaso de Uruk, mantem a simbologia da divindade de forma a atestar e reafirmar sua presença.

Os vasos representados na imagem podem significar que estes foram substituidos por novos, mas o mais importante é que atestam a existência e funcionalidade dos artefatos em épocas anteriores, pois a cena refere-se a um ritual que já era praticado, que estava sancionado, denota, portanto uma lembrança, onde o artista esforçou-se por representar um ritual que já vinha sendo praticado com suas formas e regras bem definidas.

3.4- Selos cilindros: cenas gravadas, cenas narradas.

Os selos cilindros foram encontrados em grande quantidade nas escavações que ocorreram na Mesopotâmia, principalmente nas dependências dos templos. Embora não se saiba com precisão onde foram inventados[320], esses selos eram utilizados nas mais variadas atividades: para lacrar recipientes utilizados para estocar comida, para selar documentos administrativo, jurídico, religioso ou particular, além de servir como uma espécie de cadeado das dependências onde eram guardados mantimentos.

Federico Lara Peinado aponta que os primeiros protótipos dos cilindros selos remontam ao período de Hassuna (5800-5000), no entanto nessa época a

---

[319] VERHOEVEN, Marc. The many dimensions of ritual. In: INSOLL, Timothy. **The archaeology of ritual and religion**. OXFORD: University Press, p 2011.

[320] Alguns estudiosos acreditam que teria sido em Uruk, como solução para necessidades puramente administrativas. PEINADO, **Federico Lara. El arte de Mesopotamia**. Madrid: Caja Madrid, 1999, p. 20.

representação consistia em discos pequenos de pedra ou terracota em superfícies planas. Porém esses protótipos logo se tornaram selos de impressão ou moldes[321].

Os selos consistiam de um cilindro, em geral com cerca de 2 a 12 centímetros de altura e 2 ou 5 de diâmetro, alguns eram perfurados longitudinalmente para que pudessem ser pendurados no pescoço, como um pingente. Outros possuíam uma espécie de protuberância na parte de cima, que poderia ter a cabeça de algum animal, onde se segurava o selo para impreção como uma espécie de carimbo, como nos exemplos abaixo (figuras nº 22 e 23).

Figura nº 22
Selo cilindro de jaspe. Período de Uruk.
Atualmente encontra-se no Museu do Louvre, Paris.

Fonte: https://artstuckinmyeye.wordpress.com/2012/08/13/cylinder-seals-make-your-mark/.

[321] Esses selos foram encontra em escavações em Tell Haraf, Arpachiyan, Tepé Gawa, etc. PEINADO, Federico Lara. **El arte de Mesopotamia**. Madrid: Caja Madrid, 1999, p. 20.

Figura nº 23
Selo cilindro e impressão.
Período de Uruk, proveniente de Uruk.

Fonte: FELDMAN, Marian*.* The Cylindrical Warka Vase and Cylinder Seals: Repetition and Reference as Visual Strategies of Communication in the Ancient Near East*.* **In: The Berkeley McNair Research Journal**: University of California, 2008, vol.15, p.08.

Federico Peinado acredita que a glíptica começa realmente a se tornar mais forte nos períodos de Uruk e Jemdet Nasr, onde as cenas representam os diferentes ramos da administração e o sistema hierárquico social. Os exemplares de Uruk foram fabricados em variados tipos de pedra. Os selos da época proto-histórica, como chama o autor, trazem representações do rei-sacerdote e de motivos administrativos plurais, entre elas, cenas de batalhas, ritos religiosos e composições de caráter econômico[322].

O estudioso aponta ainda que os selos cilindros adequaram-se aos contextos históricos mesopotâmicos, pois nos diversos períodos foi utilizado com a mesma intensidade quando no período de sua invenção. O estilo também seguiu as tendências da época e da ideologia vigente, como é o caso do período Dinástico Antigo, quando se criou na região do Diyala um estilo brocado decorativo que, Segundo o autor, priorizava a decoração em detrimento do tema. As cenas de luta,

[322] PEINADO, Federico Lara. **El arte de Mesopotamia.** Madrid: Caja Madrid, 1999, p.20.

incluindo peleia de animais entre si e animais com seres humanos, se tornou muito comum nesse período, além de cenas de seres humanos em diversas atividades[323].

Ainda segundo o autor, os selos cilindros diferem quanto ao seu formato e material de fabricação nas fases de Uruk e Jemdet Nasr, sendo que nessa última, os mesopotâmicos fizeram uso de matérias primais tais como pedra dura, inclusive cristais de rochas e os tamanhos se tornaram marcadamente menores que no período anterior. Além disso, a cidade de Uruk é apontada como a difusora desses instrumentos de marca social, que não estiveram restritas a produção e utilização local, já que esses artefatos foram encontrados nas exumações arqueológicas em Susa, na Síria, e até mesmo no Egito, e as funções e representações apontam para cenas administrativas, políticas, religiosas de caráter mítico, ritual e naturalista[324].

O arqueólogo americano Henri Frankfort acredita que as pinturas murais e as decorações de grande porte foram inspiradas nos selos cilindros, sendo que estes devem, portanto ser examinados cuidadosamente, uma vez que representam a mais surpreendente forma de criatividade e originalidade dos desenhistas mesopotâmicos[325]. Ele alerta que os estudos sobre essas composições não devem ser realizadas no selo, mas em suas impressões, ou seja, nas imagens que ficam gravadas em uma superfície mole, para que as cenas sejam estudadas em sua integralidade[326].

Para o autor, as impressões seriam cenas narrativas, cuja reprodução se acentuou no período proto-histórico devido à fase economicamente próspera, ocasionando também sua expansão em territórios estrangeiros. Ainda para Henri Frankfort, os selos mais antigos são melhores trabalhados e embora contenham cenas de caráter profano, a maioria das cenas reflete preocupações religiosas em sintonia com outras obras do período[327].

Já o historiador italiano Mario Liverani aponta que o selo neolítico, que primeiramente trazia em seus traços decorações geométricas e posteriormente zoomórficas deveria identificar a pessoa que o levava. Nesse sentido esse historiador aponta uma espécie de evolução ou de adequação aos contextos

---

[323] PEINADO, Federico Lara. **El arte de Mesopotamia.** Madrid: Caja Madrid, 1999, p. 35-36.

[324] Os artefatos encontram-se espalhados por vários museus tais como: o Louvre, o de Berlim, do Iraque, Britânico, de Universidades e particulares. PEINADO, Federico Lara. **El arte de Mesopotamia**. Madrid: Caja Madrid, 1999, p. 20

[325] FRANKFORT, HENRI. **Arte y arquitectura del Oriente Antiguo.** 8ª edicion. Madrid: Cátedra, 2010, p. 36.

[326] Idem, p. 36.

[327] Ibdem, p. 38-39.

históricos quanto a utilização desses artefatos, uma vez que, segundo ele o uso do selo:

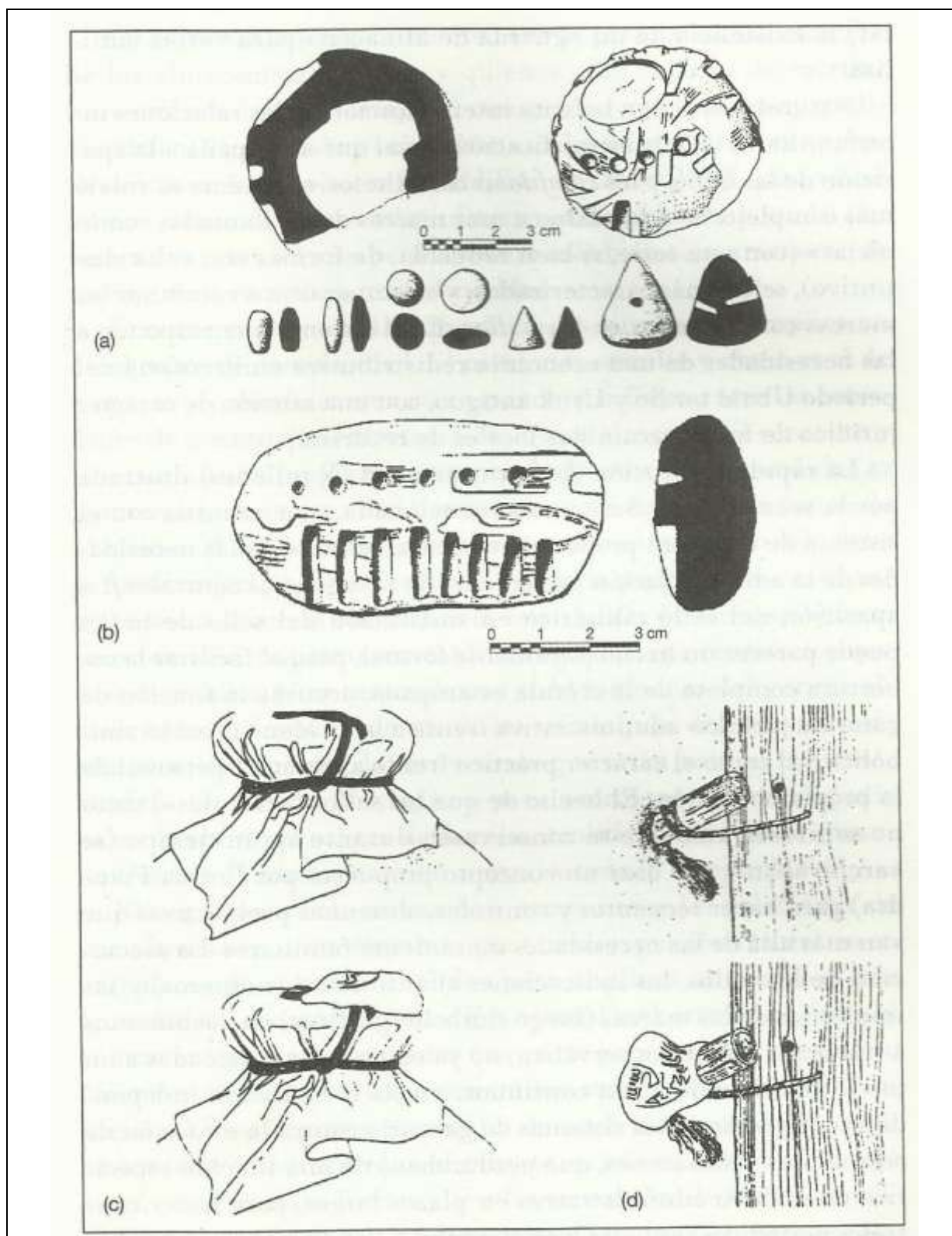
> A princípio se trataria de uma simples marca pessoal levada ao pescoço, uma variedade de distintivos personalizados, com usos simbólicos sobre os quais é inútil fazer suposições, já que não podemos documenta-los. Quando o selo começa a ser utilizado como marca estampada em materiais plásticos (barro, argila), a correspondência entre o selo e a impressão simbolizava uma correspondência entre a pessoa e o bem selado remetia ao conceito de propriedade em amplo sentido [328]".

Assim a representação passou a ser entendida também como certificado de posse sobre o objeto impresso (figura nº 23) ao mesmo tempo em que remetia a identidade daquele ao qual o selo pertencia. Mario Liverani defende que o uso neolítico de selos e marcas correspondia "às necessidades de uma economia familiar, sem nenhuma implicação que aponte para uma administração impessoal[329]".

---

[328] LIVERANI, Mario. Mito y politica en la historiografia del Próximo Oriente Antiguo. Barcelona: Bellaterra, p.76.

[329] Idem, p. 76.

Figura nº 24
Selos como registros e garantias, segundo Liverani: a) bulla esférica e contramarcas, b) tabua suméria, c) selos de recipientes, d) selo de vedação.

Fonte: LIVERANI, Mario. **Mito y politica en la historiografia del Próximo Oriente Antiguo.** Barcelona: Bellaterra, p. 77.

Com a intensificação das relações interfamiliares e a crescente diversificação social a função do selo foi se tornando mais complexa, essa complexidade é justificada para Mario Liverani, pelas necessidades de uma economia redistributiva incipiente, originadas nos períodos de Ubaid e Uruk Antigo, que começava a exercer uma confirmação de caráter jurídico em relação às trocas locais de recursos[330].

Dessa forma, o emprego do selo passa de uma utilização nuclear e familiar e identificação de pessoa e famílias para se transforma em instrumento com uma função mais específica e complexa de arquivos administrativos para prazos longos, na realização de controles periódicos e verificações transversais[331].

Assim o escriba responsável pelo armazém garantia selando com seu próprio selo a porta e os recipientes que os recursos armazenados estavam livres de furtos e abusos e registravam estes valores em tábuas escritas, quer dizer, o controle das quantidades que entravam e saiam.

Mas o escriba "registrava como garantia frente a administração central e toda comunidade" e não para lembrar dos valores[332]. Ainda segundo o autor, o escriba registrava tudo, os produtos dados aos mercadores, cujo valor deveria prestar contas ao regressar, os rebanhos para calcular a produção de acordo com a taxa fixada previamente e os tamanhos dos campos das colheitas pra ter ideia da produção pelas taxas fixadas e da mão de obra necessária para o cultivo e colheita[333].

O selo cilindro tornou-se assim, uma forma importante de registro e atestado de documentos e controle de valores por parte do escriba e da comunidade em geral, mas sua função foi muito além de um atestado de autenticidade, ao englobar o caráter de identidade pessoal ou familiar, o selo cilindro tornou dessa forma uma cena narrativa que podia ser compreendida pelos seus contemporâneos e por aqueles que viriam depois.

Os selos cilindros referente à divindade *Inanna* são encontrados em abundância e se prestavam a questões econômicas, administrativas e religiosas a que a divindade se relacionava. Muitos selos trazem cenas de animais cercados pela roseta da divindade, gravações com o símbolo Mus_3 ou da própria figura da

---

[330] Idem, p. 76.
[331] Ibdem, p. 78.
[332] LIVERANI, Mario. Op. cit., p.79.
[333] Idem.

divindade com suas insígnias de poder, como pode ser percebido nos exemplos abaixo (figuras 25 e 26).

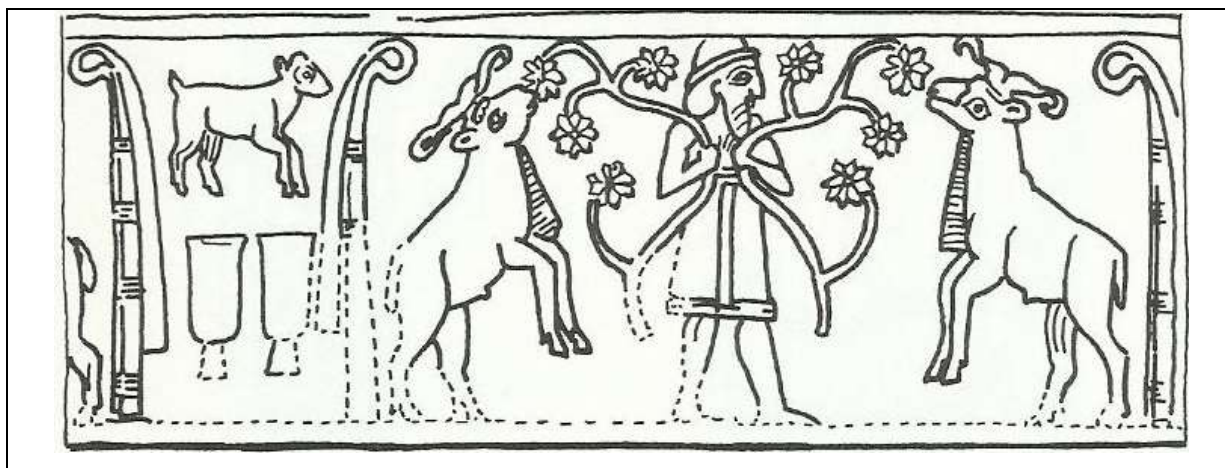
Figura nº 25
Desenho de selo cilindro.
Período de Jemdet Nasr, proveniente de Uruk, nível III. Atualmente compõem o acervo do Museu de Berlim.

FONTE: AMIET,Pierre. **Art in the Ancient World:** A Handebook of Styles an Forms. London: Faber and Faber, 1981, p.136.

Figura nº 26
Desenho de selo cilindro.
Período de Jemdet Nasr, proveniente de Uruk, nível III. Atualmente compõem o acervo do Museu de Bagdá.

FONTE: AMIET,Pierre. **Art in the Ancient World:** A Handebook of Styles an Forms. London: Faber and Faber, 1981, p.136.

Antes de seguirmos adiante, gostaria de voltar um pouco para analisarmos os dois selos mostrados anteriormente (figuras nº 24 e 25) e aquele apontado juntamente como item do vaso (figuras nº 20 e 21). Os artefatos nos permitem perceber que se referem a oferendas para *Inanna*, mas não oferendas comuns, são oferendas feitas pelo rei. Note-se que os selos cilindros são provenientes de Jemdet Nasr, como apontado na descrição destes, um período um pouco posterior ao Vaso de Uruk, os textos pertencentes a hinologia real e templária que chegaram até nós ou que já foram exumados, traduzidos e disponibilizados são provenientes de períodos posteriores, tendo maior intensidade a partir do período Sargônico (2350), do período Neosumério (2100) e Paleobalilônico (1900), no entanto o cruzamento da cultura material com a escrita permite perceber as permanências do culto e suas adequações (rupturas), este é o caso dessas imagens reproduzidas acima.

Comecemos pelo esboço de selo da figura 26, onde o rei encontra-se em um barco guiado por dois servos. Dentro do barco encontra-se uma pilha de engradados atrás do rei e a sua frente um ovino carrega em seus dorsos uma espécie de altar com os símbolos de *Inanna* muito semelhante ao encontrado na última faixa do Vaso de Uruk.

Deduzimos que o rei vai ao encontro da divindade, levando suas oferendas. Mas por que de barco? Essa resposta nós encontramos nos estudos de Marc Cohen sobre os calendários cúlticos na Mespotâmia, que nos elucida que no dia 22 do sétimo mês havia em Uruk um festival do barco de *An*, onde eram oferecidas duas ovelhas para *Inanna* pelo rei.

Em um tablete apontado pelo mesmo autor consta uma celebração que envolvia o barco de *An* em Uruk, datado para o décimo mês, para onde eram transportados grãos e cabras. Segundo Marc Cohen há muitos textos onde foram registrados suprimentos para várias formas cultuais[334], como farinha e cerveja para o ritual, além de oferendas para o jardim de *Inanna* e ofertas para o palácio[335]. O autor acredita que “esses alimentos provavelmente foram carregados neste barco cerimonial e transportados para o templo de *Inanna* ou *An* em Uruk[336].”. De qualquer

[334] A lista mais longa de oferendas destinadas ao barco de An, incluía farinha grossa, óleo, feixes de juncos, tigelas, ervilhas assadas, trigo torrado, entre outros grãos.
[335] COHEN, Mark E. **The cultic calendars of the Ancient Near East.** Bethesda: CDL Press, 1993, p. 208-215.
[336] Idem, p. 215.

forma o selo cilindro atesta oferendas que eram destinadas ao templo de *Inanna* sendo levado pelo rei, o que reforça a ideia de que o destinatário era a deusa.

Marc Cohen ainda aponta que o festival do barco de *An* em Uruk se referia a uma procissão em honra a *Inanna*, que ocorria no décimo primeiro dia do mês, possivelmente ligada ao mito *Inanna e Enki*, já que este seria o transporte com o qual a divindade teria viajado para Eridu em busca das Medidas Sagradas. Assim, após o retorno da deidade para sua cidade, o barco teria sido usado para comemorar esse evento comandado por ela. Nesse trecho do mito percebe-se a ligação do barco com a procissão da deusa:

> Hoje eu [trouxe] o barco [de An] para o "Portal da Felicidade", a Uruk-Kulaba.
> vamos orgulhosamente atravessar a rua (que conduz ao "Portal de Felicidade) "
> Vamos [com os Mes] orgulhosamente desfilando pela rua!
> Vamos ... !
> vamos alegremente entregá-los (na casa, no lugar santo)!
> Agora eu vou ser capaz de dar conforto aos anciãos da cidade.
> Eu posso fornecer conselhos para as mulheres mais velhas.
> ... Os jovens homens empunhando armas.
> ... As crianças felizes ...
> Uruk ...
> (4 linhas não preservadas)
> ... O encaixe [do barco de An] ...
> ... O barco de An ... um festival!
> Ofertas enormes devem ser ...!
> Vamos ver o rei abater o boi, preparar uma multidão de ovelhas,
> e a cerveja fazer a libação das entranhas!
> Vamos tocar os tambores e timbales
> E o melodioso instrumento *tigi* ser tocado magistralmente!
> **Todas as nações devem proclamar minha grandeza!**
> **Meu povo devem cantar o meu louvor![337]! [grifos meus]**

Dessa forma, durante o festival o barco transportava *Inanna* de Eridu para Uruk, rememorando a sua conquista. Marc Cohen ainda aponta que esse festival teria sido praticado por mais de dois mil anos e que ainda pode ser atestado em meados do terceiro século (251) da era Seleucida, onde este transportava a estatua de *Anu* (*An*) para o festival do *akitu*. No entanto, o festival foi praticado em outras cidades, como Nippur e Ur, como atestam os tabletes traduzidos, também há referências ao barco de *An* em Larsa, no período Babilônico Antigo, com oferendas destinadas a *Ishtar*[338].

[337] Ibdem, p. 216-7.
[338] COHEN, Op. cit, p. 217-9.

Concordo com o autor quando diz que o barco de *An* era o receptor de oferendas em vários eventos culticos, que incluíam também o envio de ofertas para lamentação do rei falecido. Assim, o barco de *An*, era um barco cerimonial que atestava a sacralidade das oferendas destinada aos deuses[339].

Também não podemos esquecer que as águas na Mesopotâmia tinham uma importância primordial na organização da vida, nos ritos de purificação e na construção de seu mito de criação, dai a estarem presentes constantemente nos rituais.

Marc Cohen esclarece que no segundo mês eram ofertados banquetes a *Inanna*, que incluíam oferendas para a entrada do edifício Gipar, onde residia a sacerdotisa *Entu* em Uruk. Além desse festival, havia o akiti (a-ki-ti), ou akitu (a-ki-tu) destinado a *Inanna*. O akitu era um festival que ocorria geralmente na mudança de estação (equinócio[340]), havia procissão da estátua do deus que voltava simbolicamente para a cidade, geralmente acompanhado por outros deuses.

Ao cruzarmos a cena do cilindro com um hino dedicado ao rei *Šulgi*, por exemplo, encontramos um relato da procissão do rei até Uruk, vindo de barco pelo rio:

> O rei partiu para Unug, ao lugar principesco dos poderes divinos. Sumer e Akkad ficaram maravilhados com ele enquanto atracava o barco no cais de Kulaba. O rei sacerdote com um grande touro selvagem das montanhas com chifres erguidos, e com um carneiro levado pela mão em seu lado direito, com um novilho malhado e um novilho barbudo apertado contra o peito, ele entrou no Santuário de E-ana, e se colocou diante de Inana.
> Šulgi, o bom pastor, um coração apaixonado, vestiu a peça *ba* e colocou a peruca *aḫili* em sua cabeça como uma coroa. Inana olhou para ele encantada e espontaneamente começou a cantar uma canção:
> "Quando eu me banhei para o rei, para o senhor, quando eu me banhei para pastor Dumuzid, quando eu adornei meus flancos (?) Com unguento (?), Quando eu ungi minha boca com óleo balsâmico (?), quando eu pintei meus olhos com kohl, então ele esteve ...... meus quadris com as mãos justas, quando o senhor que se deita ao lado de santa Inana, o pastor Dumuzid, possuiu ...... no colo dele, quando ele relaxou (?) ... ... em meus puros (?) braços, quando ele teve relação sexual (?) comigo ...... como cerveja selecionada, quando ele brincou com meus pelos púbicos, quando ele brincou com o cabelo da minha cabeça, quando ele coloca suas mãos sobre

[339] É possível que o barco de An, fosse um barco ritual destinado a levar todas as ofertas aos deuses e também utilizado como último destino de viagem aos reis falecidos, lembra um pouco o barco fúnebre viking, mas essa procissão do rei morto pode estar relacionada a purificação do corpo pela viagem simbólica pelo Apsu.

[340] O Festival a-ki-ti era um dos festivais mais antigos realizados na Mesopotâmia, e do qual temos os registros mais antigos do período de Fara, meados do Terceiro Milênio referente ao festival em Nippur. Além dessa cidade, há registros do festival em Ur, Nippur, Adab, Uruk e Badtibira do período pré-Sargonico. No entanto, o período de realização do festival era variado, cada cidade o fazia de acordo com seu próprio calendário. Em Uruk, por exemplo, ele ocorria no oitavo mês. Para mais detalhes ver: COHEN, Mark E. **The cultic calendars of the Ancient Near East.** Bethesda: CDL Press, 1993.

> minha santa genitália, quando ele se deitou no meu doce ventre ......, (ausência de duas linhas) quando ele me tratou com carinho na cama, então eu também tratei com ternura meu senhor. "
> "Eu vou decretar um bom destino para ele! Eu vou tratar Šulgi, o bom pastor, com ternura! Vou decretar um bom destino para ele! Eu vou tratá-lo com carinho em sua ......! Eu decretarei o destino do pastor como comandante de todas as terras! "
> A senhora, a luz do céu, o deleite dos cabeças negras, a jovem mulher primogênita de sua mãe, que obteve os poderes divinos de seu pai, Inana, a filha de Suen, decretou o destino de Šulgi, filho de Ninsumun[341]:

O fragmento acima mostra o rei partindo para Uruk (Unug) de barco, como na cena do selo cilindro, ele atraca seu barco no cais do principal bairro de Uruk, a Kulaba, onde era esperado pelo povo das duas terras, de Summer e Akkad. A procissão esperava e seguia o rei, provavelmente abria passagem para ele até o E-anna. O soberano vestia um traje especial e trazia um turbante na cabeça. Seguia então, em meio à multidão, com oferendas provenientes do título que recebeu: o pastor. Como tal trazia animais para oferecer em sacrifício, entrava no templo do e se colocava diante da deusa.

A procissão do rei foi uma constante na cultura mesopotâmica, fosse ela de regresso dos conflitos como vitorioso ou condenado, ou em honra aos deuses, que por sua vez também faziam sua peregrinação pelas cidades, principalmente durante os a-ki-tis e outras festas em honra as divindades.

Essas cerimônias públicas eram espetáculos ao ar livre e tinha como intuito alimentar o imaginário social, criar laços identitários religiosos e estatais, promover e manter o culto das divindades e legitimar o poderio dos governantes. Segundo o texto, Šulgi estava esplendidamente vestido, ou seja, apropriado para a ocasião. A deusa ao olhar para o rei, o qual apreciou, pronunciava uma canção de contentamento que ao mesmo tempo era um preludio do que se esperava durante as núpcias. O canto soava como coordenadas ensinando o governante os passos do abraço sagrado. *Inanna* mostrava como deveria ser satisfeita e qual seria a recompensa de Šulgi caso tivesse êxito.

No outro selo cilindro (figura nº 25), o rei aparece com o mesmo traje, segura ramos com a roseta, símbolo da divindade, enquanto dois ovinos machos adultos se alimentam da planta. O soberano era a personagem central da cena, encontrava-se dentro do templo, uma vez que está cercado pelos *Mus* da divindade, ao lado

---

[341] Um poema de louvor Šulgi (Šulgi X). t.2.4.2.24 http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.4.2.24&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t24224.p1#t24224.p1. Consultado em março de 2015.

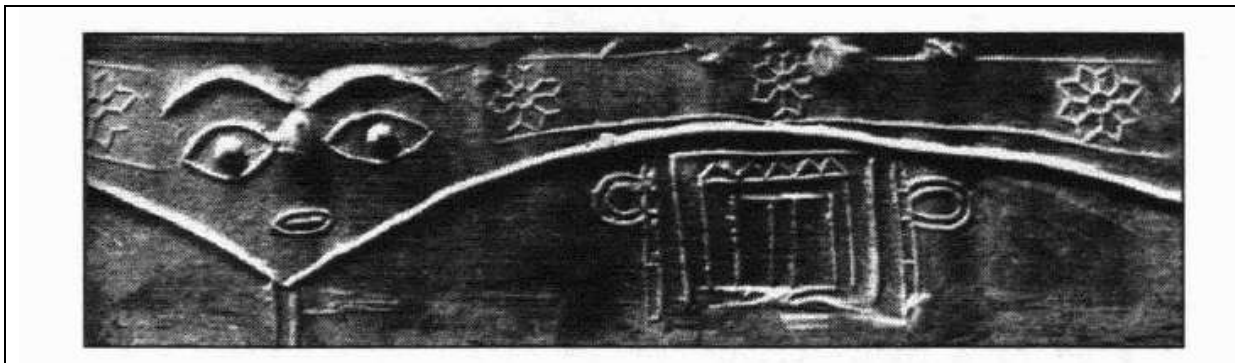
esquerdo, ou atrás do rei encontra-se um novilho no canto superior e dois vasos, representando o Vaso de Uruk, no canto inferior, todos cerceados pelo *Mus,* o que leva a supor que ambos os ambientes fazem parte do templo.

A imagem traz a ideia do rei como provedor, como pastor dos povos, sustentado pela divindade, pois se por um lado o suserano alimentava o rebanho, por outro o rebanho era alimentado pela deusa, ela era o alimento, a Dea Nutrix, assim, há uma relação entre o soberano e a deidade, este como bom pastor, traz oferendas aos deuses e alimenta o rebanho, aquela por sua hora protege o regente e propicia alimentos ao rebanho, que por sua vez alimenta o povo.

A representação dos vasos sempre no recinto sagrado da divindade era de estrema importância para o imaginário dos devotos, como objetos sacros eles deviam constar na cena porque narravam à parte um mesmo episódio, um mesmo acontecimento, o ritual de oferendas à deusa *Inanna*. Da mesma forma, o *Mus* atesta a sacralidade do local, determina a função de cada objeto e ser dentro de seu espaço. Sua função, nesse sentido, era pedagógica, pois orientava o rei em sua função como vigário da divindade e lembrava os devotos da importância do soberano no ritual e da manutenção do culto a ser rememorado. A imagem ensinava, orientava e relatava cenas de culto, de oferendas e principalmente alimentavam e perpetuavam memórias com as procissões e rituais aos deuses.

Este selo específico (figura 27), por exemplo, confeccionado em calcário branco, encontrado em Tell Agrab foi datado de 3000 aproximadamente, tem altura de 5 X 4.4cm, encontra-se na atualidade no museu do Iraque. O mesmo selo cilindro consta também na publicação do Instituto Oriental da Universidade de Chicago, foi catalogado por Henri Frankfort, em obra digitalizada e disponibilizada pelo Instituto referente às descobertas na região de Dyala.

Figura nº 27

Cilindro selo, Jemdet Nasr(3000-2800) procedente de Tell Agrab.

Fonte: Frankfort, Henri: *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region*. Oriental Institute Publications 72. Chicago: University of Chicago Press, no. 880.

O selo foi composto entre duas faixas, uma superior e uma interior que o delimita. A cena presente nesse artefato é um tanto rústica no que diz respeito a estética e produção artística mesopotâmica que datam do mesmo período. Mas as características da face revela pertencer ao mesmo estilo produzido naquela época.

Do lado esquerdo vemos a expressão de um rosto, olhos grandes ovalados separados por um nariz pequeno e sobrancelhas longas e arqueadas, uma boca pequena e fechada abaixo do nariz dá a imagem um tom sério, mas não ameaçador. O rosto não possui uma circunferência, é delimitado por uma espécie de V curto do lado esquerdo, chegando à extremidade do mesmo e delimitando-o, uma linha côncava do lado direito que enlaça a fachada de um recinto, um templo de *Inanna*, o qual conta com três rosetas na parte superior do traço alongado.

Não se pode garantir que os dois traços que sustentam a base do V representem um pescoço, possivelmente pode ser interpretado como o tronco de uma tamareira, árvore símbolo de *Inanna*, está suposição parece apropriada, em que o tronco se abre em um grande V, de onde o rosto da divindade brota e se estende como sua copa, indicando sua posse e proteção sobre o templo/armazém[342].

[342] Uma escultura conhecida como Dama de Warka, esculpida em mármore branco, encontrado em uma escavação em Warka e datada de 3200, traz os mesmos traços dos olhos desse cilindro selo, mostrando assim uma conexão entre esses traços artísticos.

O que corrobora com a ideia de que o recinto seja um templo, ou seja, a casa da deusa é o fato de estar franqueado por duas tamareiras. Estas figuras dispostas uma em cada lado, do que cremos ser um templo, encontra-se com seu sinal MUS_3 voltado cada qual para o lado em que se encontra, firmando assim sua posição.

As rosetas encontram-se também em lugares estratégicos, enquanto uma está próxima à sobrancelha direita a outra se encontra posicionada no centro do templo vemos uma roseta mais distante do templo, o que sugere que está seguia uma trajetória no espaço, podendo demonstrar o itinerário do planeta Vênus.

A roseta de oito pontas foi associada à *Inanna*, como já mencionado por Salomé Guadalupe Ingelmo, devido a sua similitude com as estrelas, que serviam para evocar a natureza astral da deusa[343], logo sua identificação dentro do cosmo mesopotâmico. *Inanna* como já mencionamos foi identificada com Dilbat, o planeta Vênus, e conhecida como Estrela do Amanhecer e do Entardecer, o que leva a crer que as rosetas representam a trajetória da estrela e a identificação da divindade com os epítetos elencados.

Portanto, o que teríamos próximo a sobrancelha seria o símbolo de *Inanna* como a Estrela do Amanhecer, acima e centralizada no templo o ápice ou coroamento da presença da divindade sobre o complexo arquitetônico e um pouco mais distante teríamos uma menção a divindade como Estrela do Entardecer.

Os traços do templo são rústicos, assim como todos os traços compostos nesse selo cilindro, entre os MUS_3 de *Inanna* um quadrado encerra um quadrado menor, onde linhas em zig-zag fixam-se na parte superior, um terceiro quadrado está posicionado dentro do segundo, esses últimos dois traços verticais indicam que os portões do templo estão abertos ou semiabertos.

O conjunto em si é claro, os símbolos da divindade dispostos dessa forma, atesta a propriedade do templo sob a vigilância constante da deusa, personificada em seus atributos, Estrela do Amanhecer e do Entardecer, a estrela Dilbat, pois *Inanna* quer dizer Senhora do Céu. Seu rosto se encontra no firmamento, resplandece. Sua luminosidade, sinal de sua presença envolve sua morada, a qual para não restar dúvidas de sua posse é franqueada por duas tamareiras vigilantes, uma que acompanha o nascer da estrela e outra seu ocaso.

---

[343] . INGELMO, Salomé Guadalupe. As yemas de dios: divindades identificadas con el árbol de la vida em la iconografia mesopotâmica. **Isimu**: Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad, Nº. 8, 2005, p.138.

O selo cilindro narra assim a trajetória da divindade enquanto astro e atesta sua presença na narrativa de diversas formas, a primeira diz respeito a roseta, a segunda ao rosto que se estende como vigia de sua casa e a terceira pela presença das tamareiras que franqueiam o recinto. A divindade está vigilante, marca presença, toma posse, franqueia. Não parece representar uma cena de culto, mas o lugar onde esse ocorre e pretende afirmar que o céu é sua morada tanto quanto o templo o qual cerca.

A natureza é dúbia a mesma divindade que habita o firmamento possui uma morada entre os seres humanos, um local o qual ela guarda e no qual seus devotos podem vir encontra-la, assim como podem reconhecer sua presença olhando para o alto e vê-la resplandecer entre os outros astros.

Importante notar que este selo não foi encontrado em Uruk, mas em Tell Agrab, uma cidade que ficava próxima à antiga Eshnuna, muito ao norte de Uruk. A divindade de Tell Agrab como acredita a maioria dos arqueólogos, devido às exumações nesse sítio, era Shara. Samuel Noah Kramer, o reconhece como um dos filhos de *Inanna*, embora a concepção não seja explicada. No mito “Descida de *Inanna* ao Grande Abaixo”, Shara aparece como um dos reis devotos da divindade a chorar por sua ausência no mundo dos seres vivos.

A presença do selo em outras paragens pode ser explicada pelo sistema colonizador da cidade de Uruk, o qual como já foi mencionado, o antropólogo californiano Guilhermo Algaze[344] denominou de sistema mundo de Uruk, ou seja, pela presença urukenses de forma intensiva e colonizadora em diversos territórios desde a época de Uruk.

Assim a presença de selos cilindros e templos em outras cidades, lugarejos e entrepostos comerciais comprovam a expansão do culto e a influência da divindade para além de sua cidade tutelar. Assim como as interrelações entre as divindades, fossem elas de parentesco ou de vassalagem. As relações de poder a que as divindades subalternas eram submetidas juntamente com o domínio das diversas cidades-estado sobre outros territórios contribuía para a elevação, justificação e manutenção dos cultos às divindades pertencentes à elite.

O culto a *Inanna* era, dessa forma, levado pelos conquistadores urukenses e disseminado juntamente com a cultura desses povos, podendo ser apropriado,

---

[344] Ver: ALGAZE, Guilhermo. **El sistema-mundo de Uruk:** la expansion de la primera civilizacion mesopotamica. Barcelona: Bellaterra, 2004.

reinterpretado e reestruturado de acordo com os grupos autóctones e suas afinidades religiosas. Mas o importante é que essa crença em uma divindade feminina que possuía muitas facetas dicotômicas seguia com seus devotos, geralmente de classe alta, e era mantido longe de sua terra de origem.

Os cilindros selos afirmavam e expunham, dessa forma, não apenas cenas narrativas que podiam ser compreendidas por seus conterrâneos, mas uma forma de identidade, de atestado de pertencimento a um grupo, uma instituição ou esfera de poder. *Inanna* conquistava e demarcava territórios, impunha sua presença para além do E-anna. A imagem nesse artefato demonstra muito bem seus domínios, sua face que abarca o espaço do nascer ao por do sol compõem uma cena de força e de demarcação de território.

Os olhos bem abertos apresentam-na como uma divindade vigilante, presente e onipresente. Uma representação dupla, que envolve em proteção por um lado, mas cuja face resplandecente demonstra sua presença terrificante. Como diz um hino sumério: "*Inanna*, a senhora do amanhecer e do entardecer é terrível[345]".

Os ideogramas e símbolos, segundo Othmar Keel, representam uma dimensão concreta, mas essa dimensão estaria associada a uma significação muito maior ou mais abrangente do que realmente elas possuem[346], uma vez que o símbolo ligava não apenas ao mundo concreto, mas ao mundo das coisas sensíveis, a dimensão sagrada onde imagens e símbolos evocavam a divindade, o divino, o transcendental. Daí a face sobre este cilindro selo revelar não apenas uma presença ou domínio sobre um projeto arquitetônico concreto, real, mas também estar relacionada a questões de cunho religioso e transcendental.

Como lembra Othmar Kell, "segundo o contexto ou a atitude do observador seu significado pode oscilar do feito histórico concreto a ordem eterna e universal do mundo[347]", e isso vale tanto para aqueles que viveram na Antiguidade, quanto para o pesquisador hodierno em sua busca de compreensão e reconstrução histórica daquela cultura extinta.

As representações iconográficas referentes à *Inanna* atestam assim seus domínios sobre o mundo humano e suas vinculações com o mundo divino do qual participava ativamente. As concepções religiosas mesopotâmicas foram

---

[345] PEINADO, Federico Lara. **Himnos sumerios**. Madrid: Molina, 1988,.
[346] KEEL, Othmar. **La iconografia del Antiguo Oriente y el Antigo Testamento**. Madrid: Trotta, 2007, p 10.
[347] Idem, p. 10.

amalgamadas no mundo dos seres humanos, em suas formas de agrupamento, sociabilidade e organização. Elas se entrelaçavam de tal forma que por vezes este podia refletir aquele, não como uma cópia, mas como uma espécie de duplo em dimensões menores, uma tentativa de reproduzir o mundo dos deuses na esfera profana.

Essa concepção pode ser vista também como uma maneira de aproximação entre o sagrado e o profano, pois se os deuses desceram a terra para habitá-la foi porque encontraram um ambiente adequado a suas necessidades, um ambiente similar aquele da esfera divina. Assim *Inanna*, a divindade que habita os céus encontra pousada em seus locais de culto, pois o templo era a casa do deus, como indica o nome[348].

E eram nesses domicílios, nesses locais de culto que os deuses habitavam, recebiam seus fiéis, suas oferendas e pedidos. Neles ditavam regras e interferiam na política, na economia e na guerra. Os fiéis prestavam-lhes inúmeras homenagens e depositavam em suas salas libações e ex-votos que podiam ser facilmente identificados devido ao seu formato e as representações de seu conteúdo.

---

[348] E, quer dizer casa, E-anna, significa Casa dos Céus, portanto, casa de *Inanna*, a Senhora dos Céus.

Considerações finais:
O ponto e as vírgulas - o fim do texto e as questões levantadas.

Quando iniciamos essa dissertação nos propomos responder a algumas questões: quais as formas de sacralidade expressas no culto de *Inanna?* A que essas sacralidades estiveram vinculadas? O que o culto de *Inanna* nos revelaria em relação ao sagrado feminino que poderia contribuir para a compreensão da história da Mesopotâmia?

No decorrer o trabalho elas estiveram presentes e nos permitiram perceber que as considerações de autores diversos embora díspares, comungam ainda a certeza de que a divindade não se encaixava nos padrões estabelecidos para os deuses mesopotâmicos, uma vez que transitava livremente por caminhos aparentemente opostos e quebrando paradigmas que de acordo com nossa concepção hodierna seriam incontornáveis.

No entanto, esse livre trânsito da divindade por esferas dicotômicas não se caracterizava uma quebra de tabus ou uma contravenção aos parâmetros sociais estabelecidos, percebemos por meio da análise das fontes que essa travessia por lugares “fechados” foi uma características presente desde os primeiros resquícios encontrados da divindade, cujas qualificações sempre foram múltiplas e, portanto lhe permitiram livre acesso a todas as formas de convenções sociais.

Também percebemos que a *Inanna* rebelde, marginal, contraventora, que destoava das formas hierárquicas cotidianas e do modo de vida mesopotâmico foi uma construção dos historiadores, preocupados em colocar cada coisa em seu devido lugar e que construiu uma imagem da sociedade mesopotâmica sob os parâmetros de sua própria cultura. Essa construção não esteve relacionada apenas ao caráter tradicionalista dos historiadores, por vezes, ele se relacionou com correntes feministas que viam a divindade como uma líder religiosa e política que peleava contra uma sociedade crescentemente machista e patriarcal.

Sabemos que as sociedades assumem alguns padrões universalizantes, daí a termos adota os conceitos de representação e imaginário para abordarmos o sagrado na Mesopotâmia, mas não podemos reduzir o culto a *Inanna* a uma perspectiva do matriarcado versus o patriarcado, pois a sociedade era composta de diversos segmentos sociais e culturais que buscavam se conciliar para conviver

senão de forma harmônica ao menos sem conflitos grandes o suficiente para que a desintegrasse.

Assim, percebemos que as formas de sacralidade expressas no culto a essa divindade permitia sua articulação nos muitos segmentos sociais e garantia a manutenção e sobrevivência destes. Formas aparentemente contrapostas como a guerra e as práticas sexuais, a fúria e candura, o dia e a noite, a tempestade e a calmaria, eram aspectos que diziam respeito à realidade dos povos mesopotâmicos. Por vezes era possível plantar e colher sem grandes contratempos, por outras o dilúvio destruía tudo e era preciso recomeçar em outras paragens ou no mesmo lugar, sob a proteção dos deuses antigos e/ou a adoção de novas divindades.

As formas de sacralidade do culto à divindade procuravam conciliar esse universo conflituoso dos habitantes do *Kalam* mostrando alegria em meio à guerra, demonstrando a astúcia nos mitos da deusa que avançava sob os domínios que não eram os seus e que acolhia o que hoje denominamos de segmentos marginalizados da população.

Vinculadas ao poder, as formas de prazer, as questões administrativas e as normas comportamentais as sacralidades presentes no culto à *Inanna* relacionavam-se ao mundo ao seu redor e buscavam agregar setores distintos em torno de uma divindade de múltiplas características que por vezes, como se percebeu nas fontes, possuía aspectos demasiado humanos, fazendo questão de se apresentar como uma mulher de vontades, desejos e atitudes singulares, mas nem por isso depreciativa.

Daí a sacralidade de *Inanna* se vincular com setores marginalizados e elitistas, pois as devoções incluíam mulheres da elite, inclusive como sumo sacerdotisas e aquelas das classes populares, como artesãs e prostitutas. Relacionava-se ao poder real, como legitimadora e protetora do rei, em alguns momentos, como no período de Ur III onde seu culto tornou-se amplamente divulgado devido a sua relação como divindade pessoal do soberano.

A quantidade de santuários dedicados a ela demonstrou um culto generalizado que se espalhou por toda mesopotâmica, não se pode dizer que sua fama foi maior que o número de seus devotos, não temos esses dados, mas podemos afirmar que *Inanna* era uma das divindades mais populares da sociedade em questão e cujo culto não se eclipsou mesmo quando outros deuses se tornaram o centro da atenção, como no caso de *Marduk* durante o Segundo Milênio.

Por fim, pudemos perceber que a ideia de um sagrado feminino na Mesopotâmia não se restringiu ao culto das deusas mães, pelo menos em relação a esta divindade, cujas características maternas, no sentido que aplicamos a nossa sociedade, não faziam parte de sua personalidade. *Inanna* era a provedora de vida, a doadora desta, mas não uma acalentadora. O culto a fertilidade dizia respeito às formas de manifestações da vida, e nela se incluíam, aspectos humanos como a alegria, a dança, o prazer sexual. Assim, o hierogamos era uma forma de celebrar a vida e permitir que ela vicejasse e proliferasse com as bênçãos da divindade.

Por isso, as imagens presentes no Vaso do Uruk traziam um relato que tendia a demonstrar a totalidade dos poderes e atributos da divindade, ao percorrer a flora, a fauna, passar pela procissão dos seres humanos e chegar ao topo da esfera divina, fazendo assim do templo o locus privilegiado onde a divindade esperava as oferendas e as abençoava para que crescessem e se reproduzissem.

Ao longo do texto procuramos compreender os caminhos de *Inanna* e consequentemente a relação dos devotos com seu culto. Nas características da divindade nos deparamos com as personalidades dos praticantes, percebemos que seus epítetos e atributos relacionaram o mundo divino aos fenômenos do mundo profano, bem como as práticas cotidianas de seus cultuadores.

Inanna demonstrou que para cada contravenção havia uma justificativa embasada na esfera sagrada e para cada tradição das práticas sociais havia um paradigma das atividades divinas prontas para legitimar os hábitos, costumes e leis.

I*nanna* era padroeira das prostitutas e daqueles que vendiam seus favores sexuais, mas também era a protetora do sexo conjugal, a guardiã do limiar que não permitia que energias negativas entrassem nos lares das famílias. Era a deusa da Vida e das Infinitas manifestações da vida, do sexo em todas as suas facetas, da sexualidade entendida como uma categoria do sagrado.

O caráter erótico de *Inanna* que foi quase sempre interpretado como relacionado à atuação a cultos de fertilidade e a prostituição sagrada, deusa do sexo e do amor, como muitos estudiosos afirmaram[349], foram olhares cujo filtro de classificação baseados em valores ocidentais acabaram deixando de lado seu aspecto mais importante: sua relação com o sagrado.

---

[349] Jean Bottéro, Samuel Noah Kramer, entre outros.

Essa separação estabelecida entre as práticas sexuais ou a sexualidade, e o âmbito divino demonstram nossa incapacidade de entendê-los enquanto atitude religiosa em que a esfera divina e profana não deixa suas linhas divisórias bem definidas. Esta dificuldade consiste em não conseguir compreender a ligação entre algo que para a pós-modernidade se tornou desprovido de determinação divina.

Ao nos despojarmos de nossos olhares contemporâneos, percebemos que o universo religioso das sociedades antigas era permeado por uma sexualidade ativa. A criação do universo, dos deuses, dos homens em muitas sociedades quando não era uma partenogênese a princípio, se referia a um ato de amor (coito), que se voltava a si mesmo (uma masturbação), ou copulava com uma contra parte.

Criar a vida na sociedade mesopotâmica era ejacular, era arar a terra, era regar os campos, seduzir, forçar por vezes uma situação[350]. As metáforas no ato sexual estiveram relacionadas à natureza, mas os deuses deixaram extravasar nos mitos seus desejos criadores, logo desejos sexuais. O ato sexual era um ato criador, transformador das situações assentadas, os deuses eram desde o princípio sexualmente ativos, virís, rudes, sensuais, férteis.

Por isso, a relação entre o sagrado e as práticas sexuais não podem ser vistas separadamente, elas se entrelaçam, são extensões uma da outra. O caráter sagrado do ato sexual e seus preliminares justificam e explicam a conduta dos deuses ao mesmo tempo em que abrem caminho para os cultos onde o coito ritual aproxima os seres humanos de suas divindades. A cópula era forma de honrar a divindade, de fazer com que os seres humanos recebessem suas bênçãos, muito antes que os governantes buscassem sua legitimação ao trono.

Mas eles não podem ser vistos fora de uma esfera divina de dominação, explicação e justificação de sua existência. Partindo desse pressuposto, podemos compreender os silêncios e as releituras em relação à *Inanna*. A história da Mesopotâmia ainda encontra-se em gestação e com ela a saga de suas divindades, cujos cultos temos apenas pequenos esboços.

A *Inanna* viril foi um recurso dos sacerdotes mesopotâmicos, sempre prontos a perpetuar seu culto, mas também um recurso utilizado em comum acordo com os soberanos ou lideres políticos e militares para aproximar uma divindade da arte da

---

[350] Mito de Enlil e Nilil.

guerra tornando-a patrona dos exércitos, uma deusa guerreira que liderava as odes e se identificava com os conflitos: *Nin-me*, a Senhora das Batalhas.

Assim, imagens e símbolos que compunham o universo religioso da divindade foram atribuições e construções que se perpetuaram ao longo do tempo, direcionadas a realidade de seus primeiros devotos. O jardim sagrado de *Inanna* foi uma metáfora que legitimou a cidade de Uruk como o lugar adotado por ela, assim como o emblema da tamareira tão abundante naquela localidade encaixou-se perfeitamente como uma forma de representá-la.

Outros símbolos a ela imputados vão de encontro com as questões ambientais, econômicas, políticas e militares de seu lugar de origem, como sua evocação como a estrela do amanhecer e do entardecer, a força do leão ou a fúria da tempestade. Dessa forma, a simbologia construída pelo imaginário dos mesopotâmicos buscou suas referências na vida concreta que os cercava e afirmou-se em diversos momentos pela ideologia real e templária que entrelaçavam constantemente.

A permanência do culto e de suas formas simbólicas esteve relacionada ao seu contexto histórico (político, militar e religioso), mas não deixou de atender a tradição de seus primeiros devotos, agregou elementos sem se despojar dos antigos, refinou-se a partir dos conflitos que se apresentaram, mas permaneceu em essência o mesmo, como demonstraram as fontes escritas que dialogaram com as iconográficas. No entanto, percebeu-se que as questões a respeito de *Inanna* e sua influência na sociedade mesopotâmica estão longe de se esgotar.

Nesse sentido, nossas questões de referência abriram outros leques de possibilidade e suscitaram novas proposições direcionadas a sua atuação naquela temporalidade, entre elas: quais seriam as formas de produção de sentido do culto a deusa Inanna/Ishtar no contexto mesopotâmico a partir de Ur III? O que seus ex-votos e selos cilindros revelam acerca de seus devotos que congregam ou se distanciam da documentação escrita nos permitindo aprofundar nosso conhecimento acerca dessa divindade e consequentemente da sociedade mesopotâmica?

Inanna assim, nos exige mais, as questões levantadas sussitam possíveis pesquisas para o futuro, quem sabe o que um novo documento traduzido pode nos trazer, que vestígios de seu culto ainda podem ser encontrados na terra que sofre hoje com uma guerra da qual a divindade não reivindica sua participação, pois não

pode estampar sua glória, ao contrário, todo saque e destruição apagam seus passos, destrói sua memória juntamente com a história da Mesopotâmia.

Pensar as formas de sacralidade no culto a Inanna nos permite lançar olhar sobre nossas formas de sacralidade hodierna, e também sobre os termos que usamos para nos referir ao encontro com o sagrado, um sagrado feminino e/ou sagrado como feminino. Em épocas em que se privatiza o divino, e que se impõe a este forma e atitudes de ideal masculino, outras maneiras de perceber o sagrado entram em cena, demonstrando que Ele, pode ser Ela, e que Ela não precisa ser necessariamente mãe e esposa obediente, fugindo assim dos padrões referências que excluem desejos e anseios diversos.

As formas de sagrado presentes no culto a essa divindade nos fazem questionar nossa maneira de ver o sagrado e ter contato com ele. O passado nos mostra que havia uma deusa para as prostitutas, as travestis, as núbeis e aquelas ativas sexualmente independentemente de classes sociais, enfim para práticas e formas de sexualidade diversas, assim, os mesopotâmicos tinham um deus para cada função e uma deusa que agregava muitas.

Olhar o passado nos permite refletir sobre nossas práticas e formas de contato com o sagrado, e pode nos ensinar, não como uma história *magistrae vitae*, mas como uma maneira de apreender sobre aquilo que fomos, e que é possível aceitar e conviver com a diversidade. *Inanna* nos lembra de que o caminho que nos leva ao sagrado são múltiplos.

Fontes:

ETCSL t.4.08.0. A tigi to Inana (Dumuzid-Inana H). Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgibin/etcsl.cgi?text=t.4.08.08&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t40808.p1#t40808.p1.

ETCSL: T.4.08.30. A song of Inana and Dumuzid (Dumuzid-Inana D1). Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.4.08.30#

ETCSL: t.4.08.3. A tigi to Inanna (Dumuzid-Inana D1). Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgibin/etcsl.cgi?text=t.4.08.30&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t40830.p7#t40830.p7

ETCSL: t.4.08.04. A balbale to Inanna (Dumuzid-Inana D). http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgibin/etcsl.cgi?text=t.4.08.04&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t40804.p1#t40804.p1

ETCSL: c.4.80.1. The temple hymns. Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgibin/etcsl.cgi?text=c.4.80.1&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=c4801.210#c4801.210

ETCSL: t. 1.3.3. Inana and Šu-kale-tuda. Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgibin/etcsl.cgi?text=c.1.3.3&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=c133.1#c133.1

ETCSL: c.2.4.4.1**.** A balbale to Bau for Šu-Suen (Šu-Suen A). Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.4.4.1# .

ETCSL: t.4.07.4. A hymn to Inana as Ninegala (Inana D). Disponível em: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgibin/etcsl.cgi?text=t.4.07.4&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t4074.p16#t4074.p16

ETCSL: t.1.3.1, Inana and Enki - Segment A. http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.1.3.1&display=Crit&charenc=gcirc&lineid=t131.p4#t131.p4.

PEINADO, Federico Lara. ______. **Himnos babilónicos.** Madrid: Tecnos, 1990.

_______. **Himnos sumerios**. Madrid: Molina, 1988.

KRAMER, S.N.; WOLKSTEIN, Diane. **Inanna queen of heaven and earth**: her stories and hymns from sumer. New York: Harper & Row, 1988.

Referências:

ALGAZE, Guilhermo. **El sistema-mundo de Uruk:** la expansion de la primera civilizacion mesopotamica. Barcelona: Bellaterra, 2004.

AMIET, Pierre. **Art in the Ancient World:** A Handebook of Styles an Forms. London: Faber and Faber, 1981.

ASSANTE, J. **Sex, Magic and the Liminal Body in the Erotic Art and Texts of the Old Babylonian Period.** Rencontre Assyriologique Internationale. Helsinki, july 2-6, 2002.

BARROS, José D'Assunção. Fontes históricas: olhares sobre um caminho percorrido e perspectivas sobre os novos tempos. **Revista Albuquerque**, vol.3, nº 1, 2010.

BLACK, J.; GREEN, A. **Gods, demons and symbols of ancient Mesopotamia:** an illustrated dictionary. London: British Museum Press, 2003.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador.** Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BORD, Lucien-Jean; MUGNOIONI, Remo. **L'Écriture cuneiforme: syllabaire, sumérien, babylonien, assyrien**. Paris: Libraire Orientaliste Paul Geuthner S. A, 2002.

BOTTERO, Jean. **La escritura, la razón y los dioses.** Madrid: Cátedra, 2004.

_______. **La religión más antigua:** Mesopotamia. Madrid: Trotta, 2001.

_______. **No princípio eram os deuses.** Lisboa: Edições 70, 2006.

BOTTÉRO, Jean; KRAMER, S. N. **Cuando los dioses hacían de hombres**. Madrid: Akkal, 2004.

BUREN, E. Douglas Van. **Religious rites and ritual in the time of Uruk IV – III.** Archiv für Orientforschung/Institut für OientalistikStable: 13 Bd (1939-1941), pp. 32-45. URL: http://www.jstor.org/stable/41680376. Acessado: 03/05/2014.

CAETANO, Coraly G. A história como ciência humana. **In.** MARCELLINO, Nelson C. (org.). **Introdução às ciências humanas**. Campinas: Papirus, 1987.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Um historiador fala de teoria e metodologia:** ensaios. Bauru: EDUSC, 2005.

CERQUEIRA, F.V. A Iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. In: **História em Revista (UFPel),** Pelotas, v. 6, 2000, p.85-96. Disponível em: http://www.ufpel.tche.br/ich/ndh/pdf/Volume_06_Fabio_Vergara_Cerqueira.pdf. Acesso em 12 junho de 2015.

________. Interpretando evidências iconográficas da mulher ateniense. ***V. V,*** n°9/10. Pelotas, RS: Editora da UFPEL. Ago/Dez 2008.

________. **O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a. C:** fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. In:**História em Revista** (UFPel), Pelotas/RS, 2005, pp. 117-38.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia.** 20ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1984

CHARTIER, Roger. **História Cultural:** Entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

CLAY, A. T.; MORRIS, J. Jr. **An Old Babylonian Version of the Gilgamesh Epic on the Basis of Recently Discovered Texts.** New Haven: Yale University Press, 1920.

COHEN, Mark E. **The cultic calendars of the Ancient Near East.** Bethesda: CDL Press, 1993.

COLLINS, Paul. **The Sumerian goddess *Inanna* (3400.2200 BC).** UCL: Institute of Archaeology, 5, 1994.

DELOUGAZ, Pinhas; HILL; Harold D; JACOBSEN, Thorkild. **Old Babylonian public buildings in the Diyala region.** Part I and II. The University of Chicago Oriental Institute Publications, vol. 98, 1990.

DIAS, C.K.B. Abordagens metodológicas para o estudo de vasos gregos: a atribuição e a análise iconográfica. **Revista Eletrônica Antiguidade Clássica**: No. 004/ Semestre II/2009/pp.47-65.

DIAS, Carolina Kesser Barcellos; SOUZA, Camila Diogo de; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga – LECA-UFPEL. **Lepaarq**, vol. 11, n. 22, 2014.

DUPLA. S.A. **Os domínios de *Inanna*:** Ponta Grossa: UEPG, 2011 – Monografia (Especialização: História, Arte e Cultura).

EDZARD, Dietz Otto. **Sumerian Grammar.** Boston, Brill, 2003.

ELIADE, Micea. **Aspectos do mito**. Rio de Janeiro: Perspectivas do Homem/edição 70, 1967.

_______ **Imagens e símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_______. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_______. **Tratado de história das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ENGLUND, Robert K. Na Examination of the "Textual" Witnesses to Late Uruk World Systems. **Oriental Studies:** Toquio, 2006, p. 1-38.

Falkenstein, Adam. **Archaische Texte aus Uruk** .1936. Cdli: Cuneiform Digital Library Initiative. Disponivel em http://www.cdli.ucla.edu/tools/SignLists/ATU1/HTML/P0057.html. Acesso em: 14 de outubro de 2014.

FARGE, Arllete. **O sabor do Arquivo**. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: EDUSP,2002.

FELDMAN, Marian. The Cylindrical Warka Vase and Cylinder Seals: Repetition and Reference as Visual Strategies of Communication in the Ancient Near East. In: **The Berkeley McNair Research Journal:** University of California, 2008, vol.15.

FRANCISCO, Gilberto da Silva. O vaso grego hoje. **Revista Ciência e Cultura [online]**. 2013, vol.65, n.2.

FRANKFORT, H. **Stratified cylinder seals from the Diyala region**. The University of Chicago Oriental Institute Publications, vol. LXXII, 1955.

_____. **Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo**. 8ª edición. Madrid: Catédra, 2010.

FRYMER-KENSKY, Tikva. **In the Wake of the Goddesses:** women, culture, and the Biblical Transformationn of Pagan Myth. New York: Ballantine Books, 1992.

GADDIS, John Lewis. **Paisagens da história:** como os historiadores mapeiam o passado. Tradução de Marisa Rocha Motta. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GEERTZ, Clifford. **Interpretação das Culturas.** Iªed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HOYS, Ana Mª Vasquez. **Historia de las religiones antiguas**. Tomo I (Próximo Oriente). Madrid: Sanz & Torres, 2006.

INGELMO, Salomé Guadalupe. As yemas de dios: divindades identificadas con el árbol de la vida em la iconografia mesopotâmica. **Isimu: Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad,** Nº. 8, 2005, p. 135-156.

JACOBSEN, Thorkild. **The Treasures of Darkness**: a history of mesosopotamian religion. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

KEEL, Othmar. **La iconografia del Antiguo Oriente y el Antigo Testamento.** Madrid: Trotta, 2007.

KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**,Uberlândia, v. 8, n. 12, jan-jun. 2006.

KRAMER, S. N. Le Rite de Mariage Sacré Dumuzi-*Inanna***. Revue de l'histoire des religions:** v. 181, n. 02, p.121-146, 1972.

_______. **A história começa na Suméria**. Portugal: Publicações Europa-América, 1997.

_______. **El Matrimonio Sagrado em la Antigua Sumer**. Barcelona: AUSA, 1999.

_______. **The Sumerians:** their history, culture, and character. London: The University of Chicago Press, 1963.

LEICK, G. **Sex and eroticism in Mesopotamian literature**. New York: Taylor & Francis, 2003.

_______. **Mesopotâmia:** a invenção da cidade. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

LEITE, Rodrigo Reis. **Ex-voto: o ritual da corporeidade**. Sergipe: 2011.

LIVERANI, Mario. Mito y politica en la historiografia del Próximo Oriente Antiguo. Barcelona: Bellaterra, 2006.

_______. **Uruk: la primera ciudad.** Barcelona: Bellaterra, 2006.

LÓPEZ, Jesús; SANTMARTÍN, Joaquín. **Mitología y Religión del Oriente Antiguo**. Barcelona: AUSA, 1993.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista brasileira de História:** São Paulo, v.23, n. 45, pp.11-36-2003.

MOURA, Lídice Romano de. **Arte e Educação:** uma experiência de formação de educadores mediadores. São Paulo, UNESP, 2007.

NISSEN, Hans J. **The archaic text from *Uruk***. JSTOR: World Archaeology, vol.17, n.03, fev/2005.

NEUNFELDT, E. *Inanna*/Ishtar- uma deusa de simultâneas formas. **Revista Mandragora.** São Bernardo dos Campos: UMESP, v.1, n.1 (1994).

OPPENHEIM, A. Leo. **La Antigua Mesopotamia:** retrato de una civilización extinguida. Madrid: Gredos, 2003.

OTTERMANN, Monika. **As brigas divinas de *Inanna*:** reconstrução feminista de repressão e resistência em torno de uma deusa suméria. São Paulo: UNESP, 2008.

_______. Vida e prazer em abundância: a deusa Árvore. **Revista Mandrágora**. São Bernardo do campo: UMESP, v.1, n. 1 (1994).

OTTO, Rudolf. **O sagrado:** os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

PANGAS, J.C. Aspectos de la sexualidade en la Antigua Mesopotamia. Aula Orientalis: n.6, 1988, p. 211-226.

PANOFSKY, Erwin. **Estudios sobre iconologia.** 19. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

PEINADO, Federico Lara**. El arte de Mesopotamia.** Madrid: Caja Madrid, 1999.

______. **Himnos babilónicos.** Madrid: Tecnos, 1990.

______. **Himnos sumerios**. Madrid: Molina, 1988.

PERSUATTI, F.R.C. Transtextualidades en la literatura mesopotámica. Vínculos palimpsestuosos entre *El descenso de Inanna al Inframundo* y la himnología real neo-sumeria y paleo-balilónica. **Revista Mundo Antigo** : Ano IV, V. 4, N° 07 , Junho, 2015, p. 70-102.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. São Paulo: **Revista Brasileira de História:** v.15, n. 29, 1995.

_______. **Este mundo verdadeiro das coisas de mentira:** entre a arte e a história. Rio de Janeiro: Estudos históricos, n.30, 2002

_______. **História & História Cultural.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PONGRATZ-LEISTEN, B. Sacred Marriage and the Transfer of Divine Knouwledge: Alliances between the Gods and the King in Ancient Mesopotamia. **In:** Sagred Marriages: Divine-Human Sexual Metaphor from Sumer to Early Christianity. Indiana: Eisenbrauns, 2008.

POZZER, Kátia. Medir o Tempo: Um Saber Mesopotâmico. **Nearco**, v.11, 2013, p.12-23.

POZZER, Katia Maria Paim; SILVA, Simone Silva; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Música e iconografia entre os assírios. **Clássica**: v. 25, n. 1/2, 2012.

READE, Julian. **Mesopotâmia.** Madrid: Akal, 1998.

REIS, Luís. O arquivo e a arquivística evolução histórica. **Biblios:** año 7, n. 24, abr./jun., 2006.

SERRANO, José M.; SANMARTIN, Joaquín. **Historia Antigua del Próximo Oriente: Mesopotâmia y Egito**. Madrid: Akkal, 2008.

SUTER. E.Claudia. Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts. **In:** Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art. Eds. Marian Feldman and Brian Brown. Berlin: **Walter de Gruyter**, 2014, p.545-568.

SUANO, Marilene. **O que é museu.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

SZARZYNSKA, Krystyna. Offerings for the Goddess *Inanna* in Archaic *Uruk*. In: **Revue d'Assyriologie**. Paris: Gabala, 87, 1993, p. 7-29.

TEPPO, Saana. Sacred Marriage and the Devotees of Istar. I**n:** Sacred Marriages: The Divine- Human Sexual Metaphor form Sumer to Early Christianity. Indiana: Eisenbrauns: 2008.

TIGAY, Jeffrey H. **The evolution of the Gilgamesh epic**. Illinois: Bolchazy-Caducci Publishers, 2002.

TOIT, Herman du. **Pageants and Processions: Images and Idiom as Spectacle.** Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos.** Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

THOMPSEN, Marie-Louise. **The sumerian language:** an introduction to its history and grammatical structure. Copenhagen: Akademik Forlag, 1984.

VERHOEVEN, Marc. The many dimensions of ritual. In: INSOLL, Timothy. **The archaeology of ritual and religion**. OXFORD: University Press, 2011.

VERMAAK, P.S. A new interpretation of the playing objects in the Gilgamesh Epic**. Journal for Semitics:** 20/1 (2011) pp. 109-138.

VEYNE, Paul. **Como se faz a história.** Brasilia: FUNB, 1998.

WESTENHOLZ, J. G. Goddesses of the Ancient Near East 3000-1000 BC. **In**: GOODISON, L.; MORRIS, Christine**. Ancient Goddesses:** the myths and the evidence. London: British Museum Press, 1998.

WOLKSTEIN, Diane; KRAMER, S.N. ***Inanna* queen of heaven and earth:** her stories and hymns from Sumer. New York: Harper & Row, 1988.

ZAMUDIO, R. J. **Antología de textos sumérios:** textos transliterados y anotados; glosario y signario; copias cuneiformes. Madrid: UAM, 2003.

GLOSSÁRIO

ABZU – Nome do oceano de águas doces, onde acreditava-se que a terra repousava.

Acad ou Akkad – parte norte da Baixa Mesopotâmia até o início do Segundo Milênio, nome do império fundado por Sargão I.

Agadé- Capital do império fundado por Sargão, mas cuja localização ainda não foi encontrada.

AN- Deus dos céus e pai dos deuses.

ANNUNA (ANNUNAKU, ANNUNAKI) - nome aplicado a um conjunto de deuses que se tornaram juízes do Grande Abaixo (Terra sem retorno).

APSU – Oceano de águas doces sobre o qual a terra repousava. Estava sob o comando de Enki.

BABILÔNIA – “Porta dos deuses”, capital do Império Babilônico.

BALBALE – Tipo de canção ou hino sumério.

DILBAT – Planeta Vênus, relacionado à Inanna. Também foi o nome de uma cidade no centro da Mesopotâmia, na atualidade é Delem. Além disso, o termo dizia respeito a uma planta com propriedades purificadoras.

DINGIR - determinativo divino, “divindade, deus(a), sagrado”.

DUMUZI - Esposo de Inanna, posteriormente conhecido como Tammuz.

EA – Nome semítico de Enki.

E-ANNA- “Casa do Céu”, Templo dedicado a deusa Inanna em Uruk.

EBIH – nome dado à região montanhosa que separa o norte e o sul da Mesopotâmia.

ENKHEDUANNA – Filha ou neta de Sargão de Akkad, sacerdotisa do deus.

ENKI – Deus da sabedoria, que a habita o Abzu.

ENLIL – Deus do ar, da atmosfera.

GILGAMESH – Rei de Uruk, segundo dados arqueológicos teria sido o quinto rei da primeira dinastia de Uruk (*ca* 2650).

IGIGU – “grandes príncipes” que habitavam os seus. Originalmente representavam estrelas visíveis.

INANNA – "Senhora do Céu", divindade tutelar da cidade de Uruk, cultuada em diversas cidades mesopotâmica.

IRNINA – Nome dado a *Inanna*, mas sua origem e sentido não estão definidos.

ISHTAR – Nome semítico de Inanna.

KALAM – País.

KUR-NU-GI –A – "Terra sem retorno".

LAGASH- Cidade localizada na Babilônia Meridional. Atual Al Hiba.

MARDUK – Divindade tutelar da Babilônia, seu nome significa " bom filho".

ME – poderes divinos referentes a normas, arquétipos, paradigma cultural.

NANNA – "Brilhante". Deus lua, pai de Inanna, cultuado na cidade de Ur.

SARGÃO – Fundador e rei da primeira dinastia semita (*ca* 2340-2284).

TAMMUZ – Nome acádio de Dumuzi, também era o nome do quarto mês do ano na Mesopotâmia (junho/julho).

TIGI – Composição hinica, significa cantar do timbal, ou cantar de tímpano.

UMMA- Cidade ao sul da Antiga Babilônia, hoje Giokha.

URUK – Em sumério Unug, uma das principais cidades sumérias, atualmente é Warka.

ZU-EN- Outro nome do Deus lua, significa "Senhor do Saber".

Catálogo iconográfico*

Nome: Cilindro selo.		
Período: Babilonico Antigo 1800-1700	Procedência: desconhecida	Material: hematita
Acervo: Museu Metropolitano de Arte		
Fonte: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/327283		
Dimensão: 0,94 X 2, 39 cm. Número do museu: 1987.96 Descrição: Cilindro adquirido pelo museu em 1987. Créditos da Imagem: Martin e Sarah Cherkasky. Inanna/Ishar sobre um leão, segurando a cimitarra e a maça.		

* Embora alguns artefatos não tenham sido utilizados na elaboração dessa dissertação, optamos por mantê-los no catálogo, uma vez que dizem respeito a nossa temática e podem ser utilizados em trabalhos futuros.

Nome: Impressão de cilindro selo de animais.		
Período: Jemdet Nasr (3000-2800)	Local: Khafaje	Material: Calcário Cinza
Acervo: Instituto Oriental da Universidade de Chicago.		
Fonte: Frankfort, Henri: *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region*. Oriental Institute Publications 72. Chicago: University of Chicago Press, no. 33.		
Dimensão:6 x 3,6 cm Descrição: Rebanhos ao redor de uma construção, provavelmente um templo ou estábulo dedicado ou pertencente a Inanna.		

Nome: Fragmento Inanna/Ishtar no trono.		
Período: Jemdet Nasr	Local: Diyala	Material: Lapis Lazuli
Acervo: Instituto Oriental da Universidade de Chicago.		
Fonte: FRANKFORT, H. Stratified Cylinder Seals from the Diyala region. The University of Chicago Oriental Institute Publications. Volume LXXII. Chicago: 1955.		
Descrição: Ishtar no trono tendo lado decorado com o painel de dois leões cruzados, maças e cimitarras projetando a partir de seus ombros.		

Nome: Impressão de cilindro selo com símbolos de Inanna.		
Período: Jemdet Nasr	Proveniente: Diga Agrab (região de Diyala)	Material: Calcário Branco
Acervo digital: Instituto Oriental da Universidade de Chicago.		
Fonte: Frankfort, Henri: *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region*. Oriental Institute Publications 72. Chicago: University of Chicago Press, no. 880.		
Número museu: IM27176 Número de escavação: Ag. 35:793 Dimensão: 5 X 4,4 cm Descrição: Templo de Inanna ladeado por símbolos nos portões (Mus) e acima da linha curva (rosa de oito pétalas). Rosto que abrange a estrutura do templo como que o abraçando.		

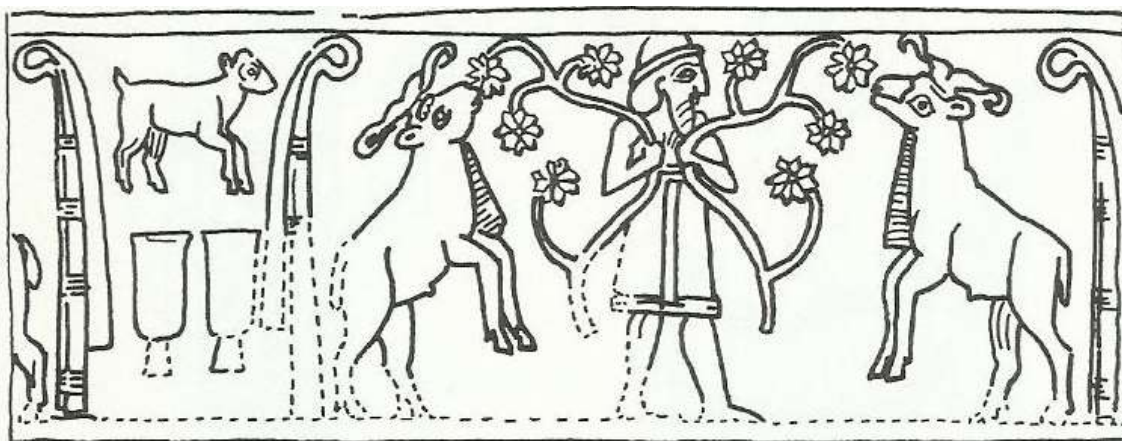
Nome: Impressão de cilindro selo Ishtar guerreira.		
Período: Babilonico Antigo (1800-1700)	Proveniência: Ishchali	Material: hematita
Acervo: Instituto Oriental da Universidade de Chicago.		
Fonte: Frankfort, Henri: *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region*. Oriental Institute Publications 72. Chicago: University of Chicago Press, no. 940.		
Número de escavação : É. 34:84 Dimensão (s) (em cm) : 2.4 x 1.4 cm Descrição: Ishtar guerreira, segurando cimitarra e maça, leão aos seus pés e *sugurra* na cabeça. Ao lado Enki, deus das águas doces e outra deidade masculina.		

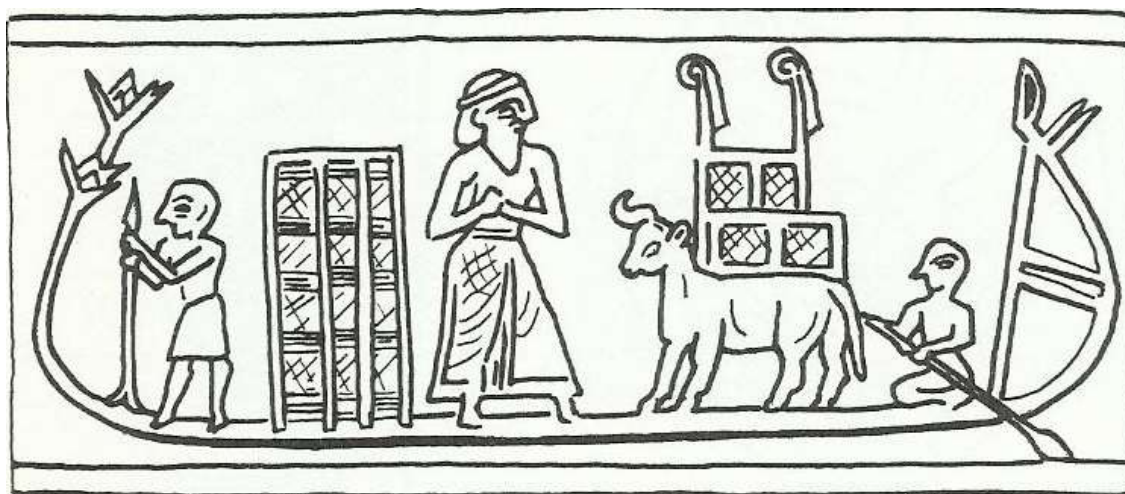
<table>
<tr><td colspan="3">Nome: Vaso de Uruk.</td></tr>
<tr><td>Período: Uruk</td><td>Proveniência: Uruk (Warka)</td><td>Material: alabastro</td></tr>
<tr><td colspan="3">Acervo: Instituto Oriental da Universidade de Chicago, Museu de Bagdá.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Fonte: The University of Chicago Oriental Institute Publications. Disponível em: http://oi-archive.uchicago.edu/OI/IRAQ/dbfiles/objects/14.htm</td></tr>
<tr><td colspan="3">Número museu: IM19606
Número de escavação : W14873
Dimensão: 105 X 36 cm
Descrição: Vaso decorado com relevos em quatro faixas e diversas figuras, proveniente do templo de Inanna em Uruk. Atualmente encontra-se no Museu do Iraque.Foi roubado em abril de 2003 e retornou ao museu iraquiano em junho de 2003.</td></tr>
</table>

Nome: Impressão de cilindro selo com emblema de Inanna		
Período:Uruk Antigo (3300-3000)	Proveniência: Uruk (Warka)	Material: Calcita.
Acervo: Museu Britânico.		
Fonte: Museu Britânico. Disponível em: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=368281&partId=1&searchText=cylinder+seal&place=34190&page=1		
Descrição: Número do museu:11722 Dimensão:7,2 X 4,2 cm. Figura masculina alimentando animais (ovelhas) com os símbolos de Inanna. Do lado direito o Mus franqueia dois animais. Enquanto do lado esquerdo um Mus está virado para os animais alimentados pela figura masculina, este é provavelmente Dumuzi ou seu avatar, o rei.		

Nome: Impressão de cilindro selo com símbolo de Inanna		
Período: Uruk Antigo	Proveniência: Uruk (Warka)	Material: calcário
Acervo:Museu Britânico.		
Fonte: Museu Britânico http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=368280&partId=1&searchText=cylinder+seal&place=34190&page=1		
Descrição: Número do museu: 11672. Dimensões: 4,7 X 3,8 cm. Ao lado direito uma figura feminina vestida, possivelmente uma sacerdotisa, semelhante na faixa superior do Vaso de Uruk. A figura segura o Mus de Inanna, enquanto este está voltado para dois grandes recipientes, em frente a estes o rei segura uma espiga de trigo. Foi comprado pelo museu em 1925.		

Nome: Impressão de cilindro selo.		
Período: Jemdet Nasr	Local: Uruk	Material:desconhecido
Acervo: desconhecido		
Fonte: POLLOCK, Susan. ***Ancient Mesopotamia: The Eden That Never Was***. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.97.		
Descrição: cilindro selo encontrado em Uruk. Dentro do barco um homem barbado encontra-se entre dois ajudantes que conduzem a embarcação. Na frente da figura do meio um ovino carrega uma espécie de altar com o símbolo de Inanna. Atrás da figura barbada há uma espécie de pilha de caixas.		

Nome: Impressão de cilindro selo		
Período: Jemdet-Nasr	Local: desconhecido	Material:Magnesita
Acervo: Staatliche Kunstsammlungen Dresden		
Fonte: *FELDMAN, Marian.* The Cylindrical Warka Vase and Cylinder Seals: Repetitionand Reference as Visual Strategies of Communication in the Ancient Near East. **In:** The Berkeley McNair Research Journal: University of California, 2008, vol.15, p.07.		
Descrição: Cilindro selo de procedência desconhecida, medindo: 4.7 X 4.2 cm, traz traçados muito semelhantes ao da última faixa do Vaso de Uruk. Apresenta uma cena ritual no templo de Inanna, uma vez que os Mus aparecem franqueando o recinto. A cena se compõe de duas figuras humanas, dois ovinos, dois cestos com ofendas, dois vasos também muito semelhantes ao citado acima devido sua forma. Enquanto uma das figuras segura um recipiente com bico, a outra carrega um animal.		

Nome: Desenho de cilindro selo		
Período:Jemdet Nasr	Local: Uruk	Material: desconhecido
Acervo: Museum Vorderasiatisches, Berlim.		
Fonte: AMIET,Pierre. **Art in the Ancient World:** A Handebook of Styles an Forms. London: Faber and Faber, 1981, p.136.		
Número do museu: VA10537 Descrição: Desenho de cilindro selo com elementos constantes no Vaso de Uruk. Há três Mus de Inanna, dois deles franqueiam vasos e um ovino. Ao lado o Mus demarca outra cena, onde um homem barbado alimenta dois ovinos machos com uma espécie de rama que traz o emblema de Inanna, a rosa de oito pontas.		

Nome: Desenh de cilindro selo.		
Período: I milênio	Local: Assiria	Material:desconhecido
Acervo: desconhecido		
Fonte: AMIET,Pierre. **Art in the Ancient World:** A Handebook of Styles an Forms. London: Faber and Faber, 1981, p.137.		
Descrição: Entre duas tamareiras estão posicionados dois caprinos em combate, a frente deles uma figura masculina se coloca diante da deusa Inanna/Ishtar, esta se encontra sobre o dorso de um leão e vestida como deusa da guerra.		

Nome: Desenho de cilindro selo		
Período:Jemdet Nasr	Local: Uruk	Material: desconhecido
Acervo: Museu de Bagdá		
Fonte: AMIET,Pierre. **Art in the Ancient World:** A Handebook of Styles an Forms. London: Faber and Faber, 1981, p.136.		
Descrição: cilindro selo encontrado em Uruk. As características do homem no meio é acadiana (semita), no barco seguem dois ajudantes que conduzem a embarcação. Na frente da figura do meio um ovino carrega uma espécie de altar com o símbolo de Inanna. Atrás do homem barbado há uma espécie de pilha de caixas.		

Nome: Inanna e a serpente		
Período:Protodinástico	Local: Nippur	Material: clorito
Acervo: Museu do Louvre		
Fonte: http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/vase-depicting-leopard-fighting-snake		
Medidas: 14,5 X 8,5 cm. Descrição: Vaso em forma de cone decorado com representações de um felino e uma serpente em duelo. Tanto os corpos da serpente como do felino possuem cavidades, sendo que a primeira é em forma de amêndoas e e do segundo redondos que deveriam receber inscrustações de materiais diferentes.		